aljadeedmagazine.com
فـكـر حـــر وإبداع جـــديد
الجديد
السنة الثامنة
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
يناير/كانون الثاني 2022 العدد 84

بيليندا كاتّون
خيال متوسطي

في البدء كانت الكلمة

عام جديد يهلّ على «الجديد» ويطوي سنة سابعة


ISSN 2057-6005


نورهان صندوق

هذا العدد

يحتوي هذا العدد الممتاز على مقالات فكرية وأدبية وفنية وقصص وقصائد وعروض كتب ورسائل ثقافية وفيه ثلاثة ملفات، الأول فكري، ويضم نخبة من المقالات والدراسات، والثاني نقدي ويضم عدداً من البورتريهات القلمية، والثالث شعري وفيه باقة من الشعر العربي.

حمل الملف الفكري عنوان "غسقُ الفكر وحرائقُ التاريخ"، وجاءت مقالاته لتعكس طبيعة التفكر العربي في قضايا اللحظة الراهنة، فكتب أحمد برقاوي: "غواية الغموض/ قول في ظاهرة القول الغامض"، منور بوبكر "الإنتلجنسيا وتكوين العقل العربي"، سامي البدري "على حافة مملكتنا القائمة: تأملات في واقع ينتظر البديل"، حسام الدين فياض "فكرة المجتمع الجديد"، زهير دارداني "الفرانكفورتيون: نقد النقد أو مانيفستو المناهضين"، زواغي عبدالعالي "دلو السرطانات: هل تؤسس مجتمعات الحداثة لكهنوت جديد؟".

في ملف " أصوات وتجارب" بورتريهات قلمية لعدد من الكتاب والأعلام المؤثرين في الثقافة العربية في مراحل مختلفة منها، فكتب ممدوح فرّاج النّابي، "الصوفي الذي فرد عباءته على الجميع: في تجربة يحيى حقي"، وكتب عدنان لكناوي "سؤال الحرية: الكاتب والمنفى/ عبدالرحمن منيف ناقداً"، كما كتب عبد الرزاق دحنون "علي الشوك لم يكتب روايته الأخيرة"، وسعيد خطيبي كتب "منافي الشّاب حسني".

الملف الشعري حمل عنوان "قصائد في الشتاء" وجاء من ثمانية بلدان عربية وشارك فيه كل من: فاروق يوسف (العراق)، بهاء إيعالي (لبنان")، إبراهيم صديقي (الجزائر)، عاشور الطويبي (ليبيا)، هند زيتوني (سوريا)، مصعب أبوتوهة (فلسطين)، علي حزين (مصر)، المثنى الشيخ عطية (سوريا)، مخلص الصغير (المغرب)، زين العابدين سرحان (العراق).

حوار العدد أجرته "الجديد" مع الروائية والمفكرة النسوية الفرنسية بيليندا كانّون تحت عنوان "خيال متوسطي". والكاتبة، المولودة في تونس لأب من أصول صقلية وأم من كورسيكا تثير في الحوار معها عددا من القضايا الإشكالية في الثقافة الاوروبية. ونستشف من حوارها ذلك التقدير الخاص لفكرة الانتماء المتوسطي، بكل ما يفرضه ذلك ويشير إليه من دلالات استثنائية بالنسبة إلى كاتبة عنيت أعمالها بكفاح المرأة من أجل المساواة الحقوقية والثقافية والاجتماعية والسياسية، وبالصراع الفكري الدائر من حول جماعات وتيارات الحركة النسوية.

بهذا العدد الممتاز تفتتح "الجديد" السنة الجديدة، وقد اكتنزت واغتنت بثمرات العقول والأرواح في مغامرة فكرية وجمالية تواصل تحديها إكراهات الواقع العربي، مستقطبة إلى مشروعها التنويري المزيد من الأقلام العربية المؤمنة بالفكر الحر والإبداع الجديد ■

المحرر

الغالف: للفنانة نورهان صندوق

نورهان صندوق

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 84 - يناير/ كانون الثاني 2022

غلاف العدد الماضي ديسمبر/كانون الأول 2021

حسين جمعان

جرس أفكار وتأملات

مخيلة الشاعر وكائنات العالم الافتراضي

ها نحن في مطلع سنة جديدة، وبهذا العدد لا تستقبل "الجديد" سنة أخرى وحسب، وإنما تطوي مرحلة من الإصدار الشهري المتواصل لسنوات سبع، لم يمر على العرب أقسى منها في عصرهم الحديث. سبع سنوات من حريق عربي أكل الأخضر واليابس وأتى على الحجر والبشر وسوّى بالتراب مدناً كانت منائر للحضارة عبر قرون.

سبع سنوات واجهت فيها "الجديد" اليأس بالابتكار، وألم الواقع بفكرة المستقبل، وظلام النهار بمشعل الحقيقة.

دعت الجديد" إلى مواجهة الفكر الأبوي بالحضّ على الابتكار فكراً وإبداعاً، وأفردت لأجل تحقيق هذه الغاية عشرات الملفات الفكرية والأدبية التي ترجمت تشوق الأجيال المبدعة والمفكرة الجديدة في نقد الصور الثابتة والأفكار الجامدة، إلى جانب مراجعة دعاوى الحداثة والحداثية والحداثوية وما رافق هذه الدعاوى في إطار حركة التجديد الادبي والتحديث الفكري والاجتماعي العربي من تخلف مُقنع بشعارات براقة، عبّر عن نفسه أحيانا في ظواهر فصلت الفكر عن الواقع، والإبداع عن الناس، وتعالت على آلام الجموع وتخبطاتها. ولطالما عبّرت خطابات الثقافة العربية عن مشكلية اعتزال النخب الثقافية في كومونات وغيتوات مغلقة لا تؤثر في المجتمعات ولا تتأثر بها، فضلاً عن اعتياشها على فكرة الحداثة من دون أن تكون منتجة لها، ولا فاعلة فيها، ليصير مآل هذه النخب ومشاريعها "اللغوية" (من لغو): المراوحة في قشرة الخطاب الحداثي، والاستنقاع والتأسن.

II

أدى تراجع النبرة الرسالية للمشروع الحداثوي في شقه الأدبي، على الأقل، إلى أن يتحول نجومها الشعريون والروائيون إلى منافقين اجتماعيين يعتاشون على الامتيازات التي أتيحت لهم بفعل نوع من المساومة التي عقدوها مع صيغ "الاستبداد المُقنَّع" في مدن "الحداثة العربية" وقد تسربلت هذه المدن بأزياء العصر ومسوحه الاستهلاكية، واعتنقت لحاء الأفكار الجديدة، فبات الحداثي الليبرالي المطبوخ في فرن اليسار العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والذي لمع اسمه في حقبة "استثمار الدم الفلسطيني" نجمَ الأفكار المتعارضة والمتصادمة مع المجتمعات المقموعة، أكثر مما هي متعارضة أو متصادمة مع السلط السياسية القامعة.

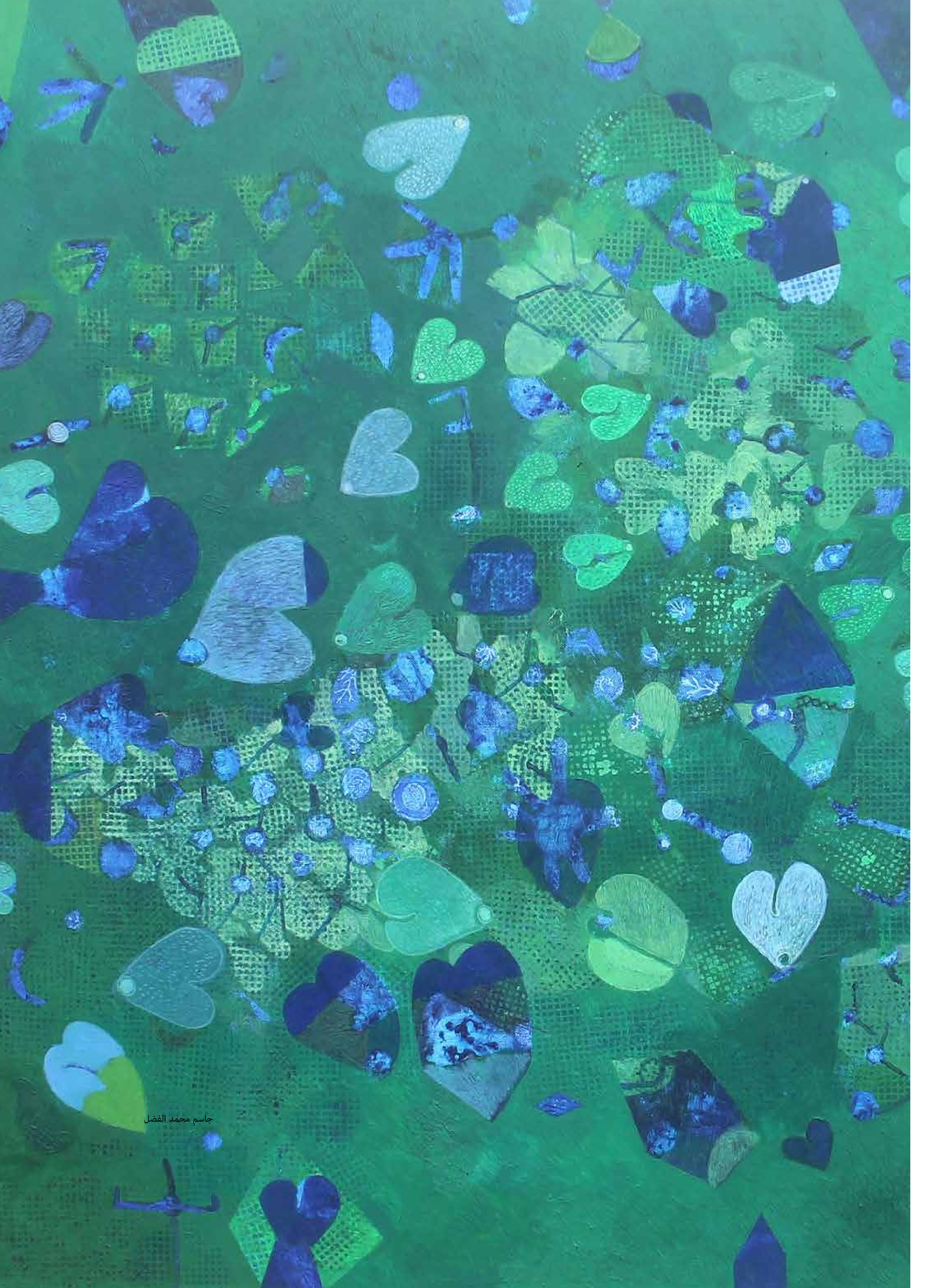
حدث هذا في اللحظة التي انقلبت فيها نخب مدنية وعسكرية على ماضيها الثقيل وقررت دخول العصر من بوابة تجعل من الاستهلاك سمة حداثية ومن الحداثة سمة استهلاكية.

هكذا ولد العصر الذهبي للحداثي العربي في طبعته الجديدة، وفتحت على مصاريعها أبواب العواصم العريقة والوليدة لمن كان بالأمس صاحب خطاب يُصوره خصماً لـ"للزمن البطرياركي"، وكان آسراً بمقولاته المضادة وبوزاته النجومية عقول فئات من الشباب الغاضب على مدار نصف قرن من التيه العربي. والخلاصة، أنه يظهر اليوم في مدينة "العصر الرقمي" في صورة ذئب عجوز مخلع الأسنان بشال أحمر ومن حوله شبان وشابات تلتمع في أيديهم أضواء الموبايلات، فنحن في المدينة العربية للقرن الواحد والعشرين، وهو الشاعر/ الروائي البائس في صور تظهره بوصفه "الحداثي المبتهج" في جوار شبان يقتنون الكتب، ويقرؤون الموبايلات، ويرغبون عبر "متاحف الكتب" دخول التاريخ الثقافي بجوار "صنم الريادة".

III

ما من أمة في الأرض تتوج شاعراً، أو مفكراً أو فناناً حاكما أبدياً على ذوقها الجمالي، لكن "أمة الضاد" تفعل. ولندرك السبب في

حسين جمعان



جاسم محمد الفضل

هذه الصيرورة الكاريكاتورية البالية لعلاقة الناس بالشعر والشاعر بذاته، نحتاج إلى بحث أنثروبولجي متعمق في الظاهرة يمزج بين القراءة السايكولوجية، والقراءة التاريخية.

***

قبل سنوات عديدة أسرّ لي شاعر عربي لم يعد في عالمنا إنه يشعر بالأسى لكونه بات على أبواب الخمسين، وما زالت القراءة النقدية العربية للشعر تعتبره شاعراً شاباً. مازحته من باب تطييب الخاطر: أليس مبهجاً أن يظل المرء شاباً؟ لم تطربه إجابتي، ولم أكن لأخالفه. كان محقاً في ما أبداه من شعور قوي بالحيف من فكرة وجود حاجز مهول يقف في وجه تجربته الشعرية بوصفه أحد الأصوات العربية ذات الموهبة العالية، والاقتدار الشعري، وظل هذا الشاعر حتى آخر حياته ممتعضاً من تلك الفكرة.

كان لابد للشاعر "الشاب" أن يتحرر من فكرة نجومية الشاعر الأوحد، الآفلة، بفعل أمرين، أولهما نهاية عصر شاعر القبيلة، وتحرر الشاعر من صورته القديمة كنبي هائم في الوديان لصالح صورة الشاعر مواطناً في المدينة، وثانيهما أفول صورة "الديكتاتور" العربي المتغطرس بطبعته العسكرية، لصالح نموذج جديد من غطرسة المال بوصفه السلطة.

والواقع أننا لا يمكن أن نلوم طرفاً واحداً ونحمّله مسؤولية تسييد نموذج شعري على حياة شعرية تذخر بالتنوع، وتأبيد تلك السيادة.

المسألة مرتبطة بشبكة من الأسباب والاعتبارات، ولعل أول ما يمكن استدعاؤه منها، هو ركاكة التربية الجمالية العربية التي صنعت الذائقة الشعرية، والوعي بالشعر، إلى جانب تقليدية توجهات صانعي المناهج الأدبية والنقدية في المدارس والجامعات العربية، وثقافة صناع الرأي الأدبي في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام. لا يمكن الحديث عن تشكل حر ومتطور للأحكام الأدبية من دون النظر في طبيعة الفكر الأدبي الذي يقف وراء توجهات القراءة في المجتمع، ومنها قراءة الشعر.

ثمة اعتبارات مؤثرة ما برحت تجعل من "الشاعر الأوحد" صنو "الحاكم الأوحد" في مجتمع "الاستبداد الشرقي"، فالشاعر صورة أخرى للحاكم المخلَّد، وما دام حيا فلا كفؤا له ولا بديلاً. في الثقافة العربية، قديما وحديثاً، بدت هذه المسألة كما لو أنها بنيوية. فالمتنبي مثلا، لم يُعترف لسواه، في حياته، بالمكانة التي له، وبالحظوة التي نالها من الحاكم والمجتمع معاً. ولا يغرنك أن يعطى شاعر هنا وآخر هناك بعض التقدير. فالدولة كانت ما تزال مرتبطة بالقبيلة، والقبيلة، لا تقبل في جوار رأسها أكثر من شاعر واحد مدّاحاً لخصالها وهجّاء لأعدائها، ومؤرّخاً لغزواتها.

لكن هذه الصورة تخلخلت، وتفككت وهي في سبيلها إلى أن تتحول إلى صورة متحفية من ماض مضى.

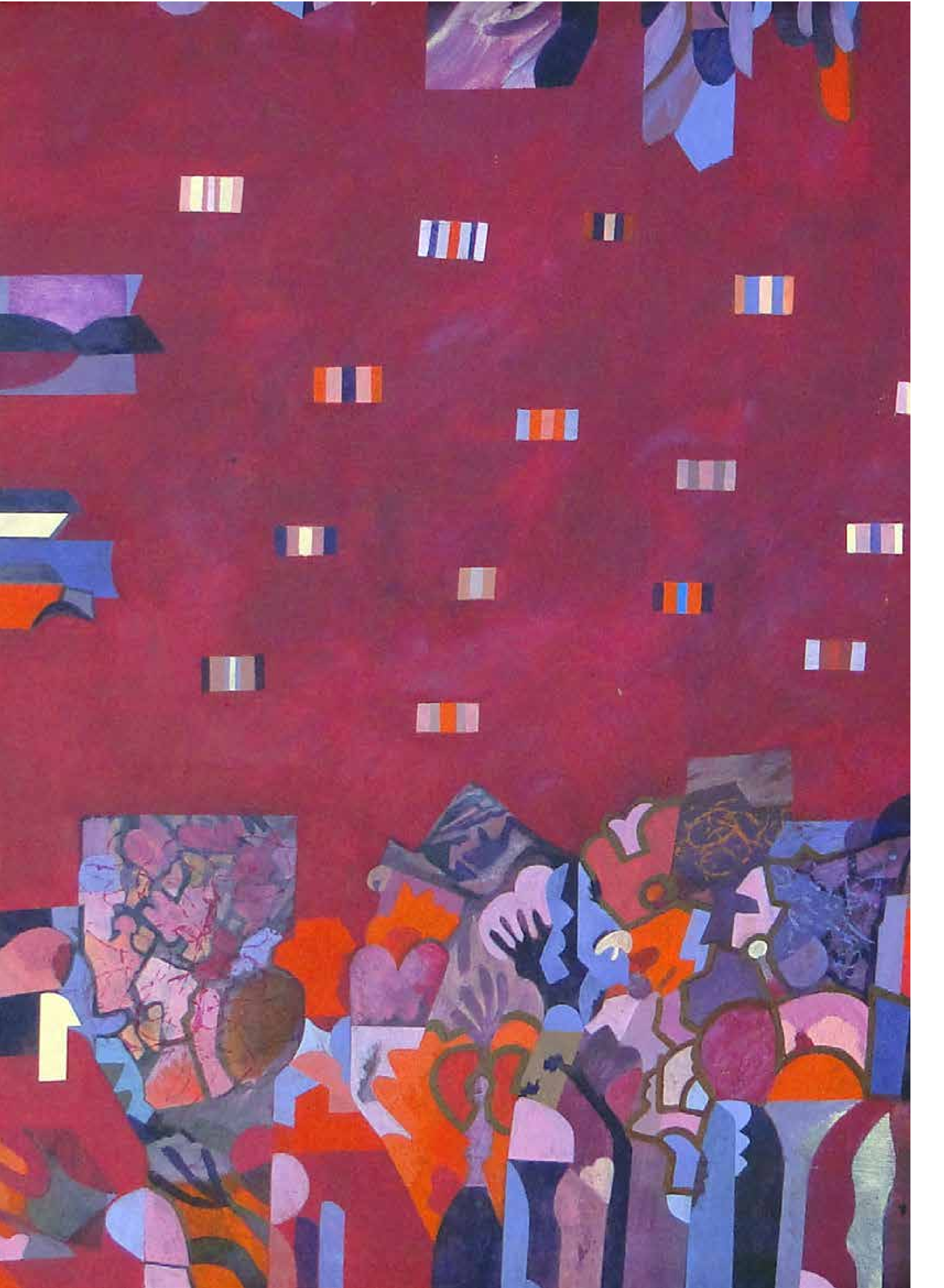
IV

في برهة الانفراط الدراماتيكي للتعاقدات القارّة في علاقة الفرد بالجماعة بصيغها التي تبلورت في ظلال "المجتمع الأبويّ" يخيل للبعض واهماً أن ثمة فرصة لتجديد الدم الفاسد في جسد "الأب الشعري" المؤبد، الحاكم على مملكة الشعر، بوصفه أباً لشعراء لن يصبحوا أبداً آباء. لكن هذا لا يعدو أن يكون لهواً مع السراب.

على الطرف الآخر من المنظر، تبدو الحياة الافتراضية للشعر في مجتمعات الليل الإلكتروني، حياة، تشبه في جانب منها، وإن يكن على نحو مزيف، الحياة الموازية للشعراء، ولكن خلوا من صعقة الشعر. حياة افتراضية جامحة تفكك المخيلة وتعيد بناءها في عوالم تبتعد بالفرد عن الأسرة، والجماعة، وتجعل منه أكثر فأكثر، فرداً مرتبطاً على نحو لا فكاك منه بشبكة من الصور والمعارف والغوايات التي تغذي مخيلته على نحو آسر يحوله هو نفسه إلى شخص افتراضي.

إذا كان هذا هو حال الافراد ممن لا شأن لهم بالشعر، فكيف يكون الأمر بالنسبة إلى الشعراء؟ إنهم على الأرجح في وضع يجعلهم يعيشون حياتين افتراضيتين تتنافسان: حياة مخيلاتهم بعلاقتها الحلمية بالعالم، واللغة، وبكل ما يعمرها من خيالات وصورة ومغامرات ذهنية تصدر مباشرة عن تفاعلهم الطبيعي مع العالم والأشياء، مقابل جانب منظومة افتراضية متكاملة مؤثثة بكل ما ينافس مخيلاتهم، بل ويفاجئها بثراء تركيبي مذهل، هو عبارة عن صور تتشكل من رموز وإشارات خيالات ذات ديناميات مركبة تبز (وتخلخل) بإمكاناتها المغوية العمل الطبيعي لتلك المخيلات.

كيف سيكتب الشعراء الشعر في الزمن الافتراضي؟ كيف ينظرون إلى ذواتهم، إلى سجياتهم التي ما تزال مرتبطة، على نحو ما، بطبيعتها الأولى، مكوناتها التي باتت تعجز عن استيعاب الهجمات المتلاحقة لشعريات العالم الافتراضي، وتركيباته المحيرة الأشبه



حسين جمعان

بمتاهة تؤسس نفسها وتنفرط وتعيد تأسيس نفسها، مراراً، في صور لا تني تتوالد بسرعات وقياسات زمنية وامضة في مواجهة مخيلاتهم الطبيعية المُرَبَكة.

هل يمكن للغة الشاعر اليوم أن تستوعب تلك الزوغانات، والمخاتلات البصرية الماكرة التي يفيض بها الزمن الإلكتروني، والتي لم يعرف تاريخ الشعر لها مثيلا حتى في أقصى حالات التطرف في علاقة الشاعر بالشعر، كما في فعل "التداعي الحر" في عمل المخيلة الشعرية الحديثة، وأفعال السورياليين في الكتابة الآلية، وغيرها من الامثلة التي قدمتها المغامرات الجامحة لمخيلة الشعرية الحديثة.

على الأرجح أن مخيلة الشاعر المعاصر، مهما تطرفت وابتعدت وارتادت، وتوقع صاحبها أن تكون مخيلته قد بلغت به أرضاً لم تطرق، سوف يصل ذلك البعد، ويكتشف أن كائنات العالم الافتراضي سبقت مخيلته وارتادت الأبعد.

V

في عالم يجنح أكثر فأكثر ليكون إنسانه افتراضياً ثمة أسئلة تتوالد من أسئلة، هكذا، بلا نهاية، عاكسة التحولات الهائلة التي يشهدها العالم بفعل ارتطام المخيلة المبدعة بزمن العمل الافتراضي للمخيلات البشرية. لكن سؤالا مؤرقاً لا يني يطرح نفسه علي: هل إن كل هذا الوهم الغرائبي الذي دهم العالم وبنى نفسه داخل العالم الواقعي ليصبح هو العالم، في سبيله إلى الإطاحة، نهائياً، بكل ما عرفناه عن أنفسنا من قبل، متحولاً بنا إلى عالم لا نعود نعرف معه من نحن؟ عالم نمتلك فيه هويات جديدة،

لا يصدر سؤالي عن حنين إلى ماض شعري واقعي أو متخيل، ولا عن إجحاف بحق المغامرة الإنسانية، أو عدم إيمان بقدرة الإنسان على الخلق والابتكار، إنما لو كانت الاندفاعة الإنسانية اليوم تتعامى عن انفلات قوى "الجشع الاستهلاكي" التي تهدد الفطرة الإنسانية بضرب من "الشر الإلكتروني المركب" إلى درجة هيمنة الروبوت وتفضيله على الإنسان، إذا كانت هكذا هي صورة الآتي، فلسوف، بالضرورة، تتعطل المخيلة الشعرية، وينتهي زمن الشعر بانتهاء زمن الإنسان لصالح جيش من الروبوتات ونخبة ماكرة تتحكم بالكوكب.

***

كل ما يجري اليوم ينذر بأن التطور الطبيعي للذكاء الاصطناعي سيقود العالم إلى بشرية جديدة من نوع غير مسبوق، فنحن شيئاً فشيئاً نتحول إلى كائنات إلكترونية. والسؤال الآن، هل يحدث ما يحدث من دون مقاومة، من دون وعي بالمخاطر التي ما نزال لا نعرف عنها شيئاً، ولكن علاماتها بدأت تتشكل، بدءاً من التحولات المتسارعة لعلاقة الفرد بذاته، أو بأسرته الصغيرة، وانتهاء بعلاقته المضطربة بالعالم الذي كلما تكشف منه جديد في حقل الوجود الموازي للوجود، كلما غمض واستغلق في وجوده الطبيعي.

IV

ما سلف لا يمنعني من الأمل، ولا من القول إن المجد في الأرض لن يكون أبداً للصورة الهاذية، ولا للسيف، لن يكون في هذيان الإقبال على سراب الصور هرباً من حقائق المعنى، ولا في انفلات عمل الغريزة على حساب إشراق العقل ونبل الوجدان، لا سطوة للقوة بإزاء الكلمات مهما كانت صورها وأزياؤها براقة ووعودها مغرية.

المجد يبقى للكلمة، فهي المعبر الأسمى عن المعنى العميق للوجود الإنساني، لا يمكن للصور أن تسافر في الأعماق الغائرة لدواخل البشر، ليس في وسع الصور أن تلامس لغز العقل والشبكة المعقدة للحواس الإنسانية، ولا أن تعبر عن حاجة الإنسان للبوح بمكنوناته العميقة التي يجهل كائناتها وظلالها، لقول ما لا تقوله الصور، ما لا يمكن أبداً للصور أن تسبر طبقاته وأحاجيه.

المجد، أبداً للكلمات، مادامت الخلاصة الجوهرية للكينونة الإنسانية إنما تتجلى في ذلك النزال بين الوجود والعدم، وبين النور والظلام، وفي الغوص عميقاً تحت القشرة المرئية للوجود في بحث لا نهائي عن المعنى.

جرس أفكار وتأملات، قد تبدو غائمة قليلا، على المنقلب بين يومين في روزنامة الزمن الصغير، وهو يلتهم الزمن الكبير، زمن الوجود الجوهري للإنسان.

نوري الجراح

لندن في 1 كانون الثاني/يناير 2022





ملف

غسقُ الفكر وحرائقُ التاريخ

غواية الغموض
قول في ظاهرة القول الغامض
أحمد برقاوي

الإنتلجنسيا وتكوين العقل العربي
منور بوبكر

على حافة مملكتنا القائمة
تأملات في واقع ينتظر البديل
سامي البدري

فكرة المجتمع الجديد
حسام الدين فياض

الفرانكفورتيون
نقد النقد أو مانيفستو المناهضين
زهير داردراني

دلو السرطانات
هل أسست وسائط التواصل الاجتماعي لكهنوت جديد؟
زواغي عبدالعالي

فؤاد حمدي



غواية الغموض

قول في ظاهرة القول الغامض

أحمد برقاوي

وقعت عيناي في موقع حكمة على مقال للباحثة آسيا بلمحنوف بعنوان "إرهاب الغموض" في فكر ميشيل فوكو. فاستهواني مصطلح "إرهاب الغموض" والذي كما أشارت الباحثة يعود إلى فوكو نفسه الذي وصف أسلوب جاك دريدا بهذا المصطلح، نقلاً عن سيرل. ويضيف فوكو على لسان سيرل: بأن الغموض يقي دريدا دائماً من النقد لأنه يستطيع أن يقول ببساطة "إنك لم تفهمني".

والحق إنه عندما سئل دريدا أثناء زيارته إلى القاهرة، وكنت حاضراً، عن نقد هبرماس له أجاب: إن هبرماس قد أساء فهمي، وقد اعترف لي بذلك. وليس موضع نصي الآن هو الحديث عن دريدا المليئة نصوصه بالثرثرة، بل الوقوف عن ظاهرة الغموض والوضوح نفسها.

دعوني أفترض أولاً بأن الاختباء وراء الغموض عن سابق نية وإصرار، ليس سوى الهروب من الكتابة ذات المعنى والاختباء خلفه.

ونحن هنا لا نتحدّث عن غموض النص أمام قراء ليسوا أهلاً للقراءة بسبب خلوّهم من المعرفة المسبقة بالعلم الذي ينتمي إليه النص. فمن كان من غير أهل الفلسفة، ولا يعرف دلالة مفاهيمها ،سيلقي باللائمة على النص وغموضه ،وليس على عدم معرفته للفلسفة. ومن لا يدري شيئاً عن مفاهيم ومصطلحات النقد الأدبي فهيهات له أن يفهم نصاً في النقد وهكذا. نحن هنا لسنا أمام غموض، بل أمام عدم قدرة المتلقي على الفهم.

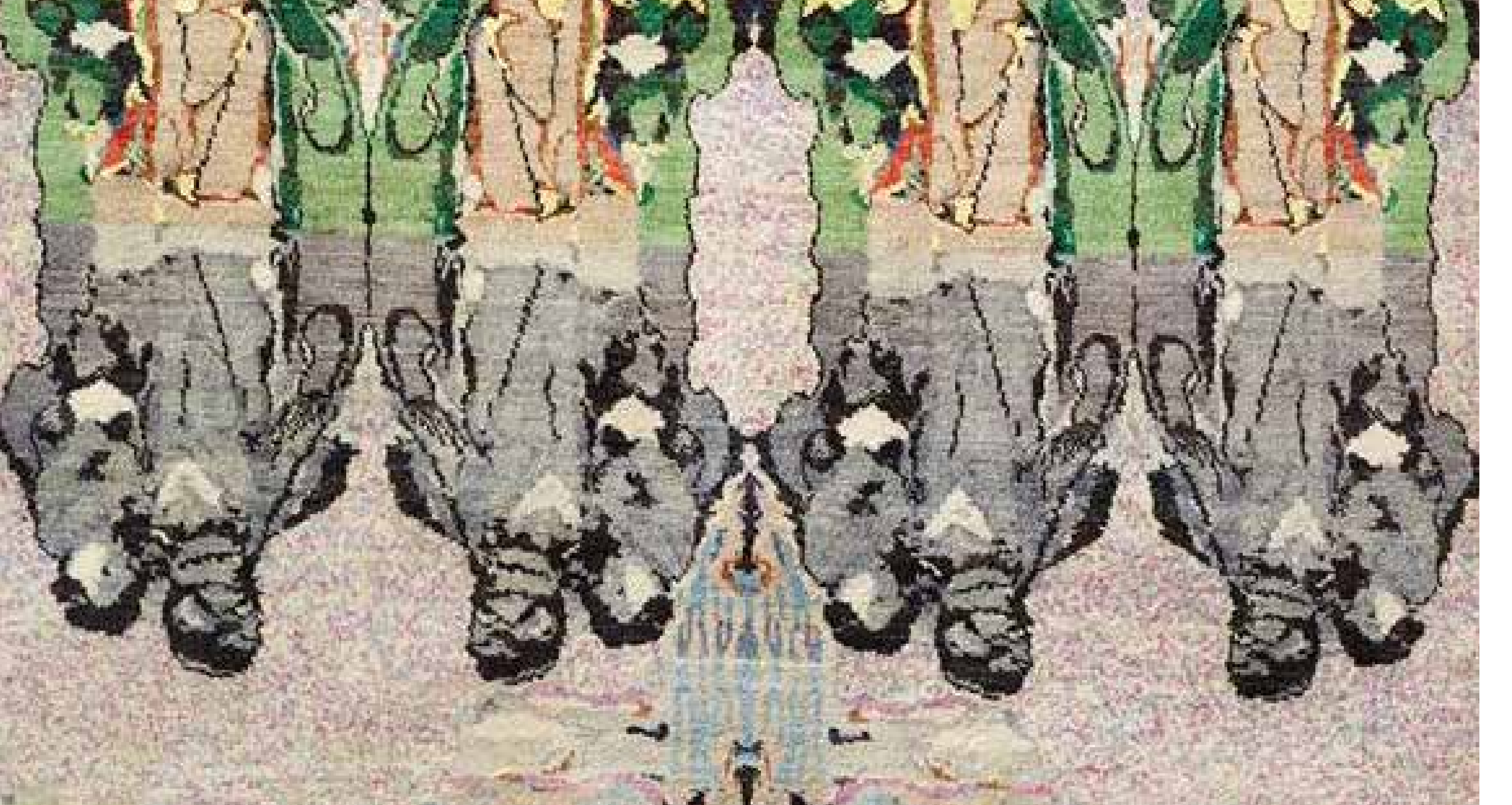
أما الغموض في الشعر فإن وصل حداً صار فيه النص مغلقاً على كل القراء دون استثناء، بمن فيهم نقاد الأدب والشعراء، فهذا نوع غير مستحب وغير محمود، فيما الغموض الشعري الذي يسمح للقارئ بالتأمل والتفكير والتأويل فهو المطلوب.

يميز الثعالبي في كتابه "فقه اللغة" بين القول والكلام، فالقول يمكن أن يكون قولاً ذا معنى أو قولاً بلا معنى. فيما الكلام قول يفيد المعنى فقط. إذن كل كلام لا يفيد المعنى يعود إلى نمط القول الذي لا معنى له، فهو ليس كلاماً.

فإذا أجهد الشخص نفسه، وكان من أهل العلم والمعرفة، للوصول إلى معنى النص ولم يفلح بسبب غموض المعنى، فإن النص قول بلا معنى وليس كلاماً، لأن الأصل في القراء هو التواصل مع المعنى. فإذا لم يسمح النص بأي نوع من التواصل فإنه لا يعود لا بالنفع العقلي ولا بالمتعة الجمالية.

ومن النادر أن يُكتب نص خالٍ من المعنى، وما أكثر النصوص التي يجهد القارئ للوصول إلى معناها، ويصل. لأن الغموض في النص لا يعني خلو النص من المعنى، بل يعني أن المعنى ثاوٍ وراء النص.

وهنا يجب أن نميز بين قدرة نص على توليد المعاني ونص يحملك على حزر الأحجيات. فلقد تأفف مرة فؤاد زكريا، وهو من كتاب النصوص الواضحة، شأنه شأن كل المصريين المشتغلين بالفكر والفلسفة من الرعيل الأول، تأفف ممن يكتبون نصوصاً غامضة، ضارباً مثلاً لنص فلسفي شامي لم يستطع، وهو الفيلسوف، أن يفهم منه شيئاً. فأن يُغلق نص على قدرة فؤاد زكريا على الفهم، وهو الخبير بالفلسفة والفلاسفة فالعلة حتماً كامنة في النص. بل إن شخصاً اشتهر بكتابة المجلدات وإنك بالكاد تقبض على جملة مفيدة إذا ما قرأته. وآية ذلك أن الفكرة غير الواضحة في ذهن صاحبها لا يمكن أن تخلق نصاً واضحاً،



تمام عزام



وعلى العكس فإن الفكرة الواضحة في ذهن الكاتب تكتب بلغة شفافة واضحة.

قد يقول أحدهم: إن نصوص كانط وهيجل ثقيلة وعصية على الفهم. والجواب إنها عصية على من لا يعرف معاني المفاهيم التي ولدها هذان الفيلسوفان.

مرة أخرى أعود إلى جاك دريدا، فحين ألقى محاضرته في المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة لعرض تفكيكيته، سأله أحد أهم فلاسفة مصر آنذاك، صاحب كتاب "الموضوعية في العلوم الإنسانية" صلاح قانصوه:

هل لك أن تعرف لنا التفكيك؟ أجاب دريدا: التفكيك ليس منهجاً، التفكيك ليس تأويلاً، التفكيك ليس فلسفة، التفكيك ليس نقداً التفكيك هو استراتيجيا، وأضاف استراتيجيا قراءة.

هل هناك ما يسمى استراتيجيا قراءة؟ سأجيب عن هذا السؤال لاحقاً، ولكن يمكن لأي كاتب أن يطرح استراتيجيا الكتابة، استرتيجيا التأويل، استراتيجيا النقد وهكذا. ولا يكون لهذه الكلمة معنى أبداً إلا إذا سئل الكاتب عن طرقه وأهدافه من الكتابة والتأويل و... و...

فكلمة استراتيجيا تترك القارئ في حيص بيص، ويحتاج في كل مرة إلى دريدا شخصياً ليشرح له المقصود.

وما علم الكتابة إلا مجموعة تأويلات نقدية، تماماً كالتي نعثر عليها في كتاب "الأيديولوجيا الألمانية" لماركس وإنجلز، مع الفرق بأن ماركس وإنجلز إنما أردا أن يطرحا نظرة جديدة للتاريخ. بل يمكن القول بكل اطمئنان بأن تأويل المعتزلة للنصوص، وكشف مشكلاتها، فيما يتعلق بالكافر والفاسق والحسن والقبح العقليين وحرية الإرادة في عالم الجزئيات، لهي قراءة أهم من ذلك الغموض الذي يلف قراءة دريدا لروسو مثلاً، فروسو الكاتب الذي قدم لنا نصوصًا واضحة وجديدة يتحول في علم الكتابة الدريدي إلى كاتب مغلق.

لقد قمت برحلة في عالم إسبينوزا منذ كنت طالباً في قسم الفلسفة في جامعة دمشق، واستمرت الرحلة عبر اختياري موضوع رسالة الماجستير بعنوان "الجوهر بين ديكارت وإسبينوزا"، ونصوص إسبينوزا تعج بالمفاهيم الخاصة به: الجوهر، الصفات، الأحوال، الطبيعة الطابعة والطبيعة المطبوعة..، ومازال إسبينوزا منبعاً ثراً لقراءات متعددة. ولم نواجه أمام هذا الفيلسوف المجدد أيّ صعوبة في فهم نصوصه. لكن أن يشكو فوكو من غموض نص دريدا فهذا لعمري تزيد مصطنع في توخي الغموض.

قد تكون نصوص هيدجر أكثر صعوبة في فض مضامينها، ولكن غموض نصوصه لا يعود إلا إلى عدم الدراية بالمفاهيم التي يعج بها معجمه .يقول هيدجر في كتابه "الكينونة والزمان"، "ليس من شأن التأويل الأنطولوجي - الوجوداني أن يكون في مقابل التفسير الإنطيقي نحواً من التعميم الإنطيقي - النظري فحسب، ذلك قد يعني فقط: إن كل سلوكات الإنسان، هي على صعيد إنطيقي مشحونة بالهموم يوحدها وجه من التفاني في شيء ما . إن وجه التعميم هو أنطولوجي قبلي. فهو لا يقصد إلى خاصيات إنطيقية بارزة دوماً، بل هيئة كينونة ثاوية بعد في أساسها، في كل مرة. وهذه وحدها التي تجعل من الممكن على صعيد أنطولوجي أن نستطيع التكلم عن هذا الكائن على صعيد إنطيقي بوصفه عناية، وكذا ينبغي أن يتم تصور شرط الإمكان الوجوداني لهموم الحياة والتفاني في معنى أصلي، أي أنطولوجي، باعتباره عناية" (ص 375.)

لقد أشار الفيلسوف المصري الراحل زكريا إبراهيم في نص له بعنوان "الوجود والزمان لهيدجر"، إلى أن غموض نص هيدجر إنما يعود إلى صعوبة والموضوعات التي يتناولها. وينقل عن أحد الفلاسفة المعاصرين دون أن يذكر اسمه قوله: إن نصوص هيدجر تبدو واضحة أمام نصوص كانط وهيجل. فهناك فرق بين تقصد الغموض واصطناعه، والغموض الناتج عن تعقد الموضوع وصعوبة انكشافه بلغة عادية. ولكن هذا لم يمنع الفيلسوف الوضعي كارناب من أن يصف نصوص هيدجر باللغة الفارغة.

أما الغموض في الشعر فلقد قالت العرب بهذا الشأن، إذا اختلف في معنى قصيدة أو بيت من الشعر أن المعنى في قلب الشاعر.

مع أن الشعر العربي عموماً حتى ظهور الشعر الحر ليس فيه من الغموض ما يذكر، بل إن شعر أبي تمام الذي اتهم بالغموض ليس غامضاً. ولقد ظهر الغموض مع الشعر الحديث.

ربما يكون المعري هو الذي ينفرد في تعدد المعاني الثاوية في نصه.

يعود غموض المعنى في الشعر العربي مع ظهور الشعر الحر، أو شعر التفعيلي، أو شعر النثر.

فليس في الشعر الكلاسيكي ما يحتاج إلى كبير عناء لفهم المعنى. ولهذا كان يطلب من التلاميذ أن يشرحوا القصيدة أو بيت الشعر. والشرح لم يكن أكثر من تحويل الشعر نفسه إلى نثر دون تأويل وكشف عمّا وراء الكلام الشعري، قلما كان الكلام الشعري يخفي وراءه معاني ما.

مع الشعر الحديث المتحرر من سذاجة كثير من الشعر التقليدي صار الشاعر أكثر عمقاً، ومتحرراً من المباشرة الفجة.

فالشاعر إما أنه يتقصد الغموض، أو يعتقد أن معنى الصورة الشعرية التي في ذهنه قابلة للوصول إلى المتلقي ويكون الأمر على غير هذا. وفي الحالتين يفقد المتلقي القدرة على التواصل مع الغامض ويفقد المتعة في آن واحد. ويترك الشاعر شعره للمشتغلين بالنقد الأدبي فقط. فمهما كانت الصورة الشعرية تحتاج إلى تأمل فإنها يجب أن تصل إلى المتلقي ولا تظل مغلقة على فهمه.

وليس مفهوم المباشرة نقيض مفهوم الغموض، نقيض الغموض درجة من الوضوح تجعل النص قابلاً لاختراق وجدان المتلقي. أما المباشرة فهي تجعل الشعر شبيهاً بالشعر.

تأمل معي مطلع قصيدة لشاعر تقليدي كالجواهري حين يقول:

حييت سفحك عن بعد فحييني

يا دجلة الخير يا أم البساتين

أو

شممت تربك لا زلفى ولا ملقً

ورحت قصدك لا خباً ولا مذقا

أو مطلع قصيدته في مدح الملك حسين:

يا سيدي أسعف فمي ليقولا

في عيد موعدك الجميل جميلا

هذا كلام مباشر لا قيمة جمالية ولا معرفيه فيه، ولو حررته من موسيقاه لما اختلف عن الحكي العامي، وأغلب قصائده على هذا المنوال. وهذا في معايير البيان الشعري يخرجه من دائرة الشعراء.

إن أسوأ الشعر هو تحويل الكلام العادي العامي المتداول إلى بحور وقواف.

هل هذه المشكلة هي التي حملت بعض مفكري الغرب لطرح مسألة القراءة؟ أجل انشغال بعض فلاسفة الغرب بالسؤال عن القراءة أمر مفيد في تعريف النص، لكنه ليس مفيداً للقراءة بحد ذاتها. ففضح ما في النص من مستور لا قاعدة له. فمن حق القارئ أن يستبد بالنص، ويمارس عليه كل صور العنف ليحمله على الاعتراف، لكن ليس من حق أحد أن يمارس الاستبداد على القارئ الذي يمتلك كل الحرية في أساليب حمل النص على الاعتراف.

ليس السؤال سؤالاً ذا قيمة ذاك المتعلق بقراءة ماركس لهيجل، وإذا ما كانت صحيحة أم لا، فالقراءة لا تقع في حقل الصحيح والخاطئ، لكن القراءة المكتوبة تتحول إلى نص تُمارس عليه القراءة والاستبداد.

لقد خلص سيوران بعد قراءته لنيتشه بأنه شخص ساذج. يمكن لآخر أن يثبت أن نيتشه داهية. هل هناك قاعدة للقراءة تقي نيتشه من أحكام نقدية كتلك التي صدرت عن سيوران؟ طبعاً لا.

ولكن ماذا عن قراءة نص ليس أهلاً للقراءة، وإن اطلعتَ عليه؟

كنت أقرأ كتاب أحد الذين قادتهم المصادفة بعد سن التقاعد إلى الكتابة، وأصاب شهرة لدى القراء وكتب مقدمة للطبعة الثانية.

لقد أورد في المقدمة عددا كبيرا من القراء الذين امتدحوا النص، وأورد مقتطفات من أقوالهم المادحة. لكنه لم يأت على ذكر أي رأي سلبي بحق الكتاب. ربما اعتقد بأنهم أساؤوا فهم الكتاب، فيما المادحون وحدهم أحسنوا الفهم.

حين انتهيت من القراءة، تعرفت على كتاب خالٍ من فكرة غير مألوفة، كتاب ترديد، ولغة بسيطة خالية من الروح.

بهذا المعنى فأنا لم أمارس فعل القراءة، لقد اطلعت على المكتوب دون أن يمنحني المكتوب فرصة للتأمل والتأويل وتوليد الأفكار والتعرف على الجديد. ويبدو لي بأن سعادة الجمهور بالكاتب البقال كبيرة، لأنه يجد لديه كل السلع التي يعرفها. ويقول مادحاً :كتب ما كنا نريد قوله، أو عبر بما يختلج في أفهامنا.

هذا النص الذي كتب ما أراده القارئ، النص الذي لم يفاجئ القارئ، ولم يستفز عقله، ولم يمنحك حالة من التفكير، ولا سلمه مفاتيح منهجية، هو نص ليس للقراءة.

إنه يشبه تماماً النص المغلق على القراء بسبب غياب الجملة المفيدة ذات المعاني. فأن تكون هناك قراءة يجب أن يكون هناك نص لا غرار له قادر على خلق رؤية ورؤيا سواء كانت متوافقة أو متناقضة مع المقروء.

الفكرة الواضحة مهما كانت جديدة، ومهما انطوت على مفهوم لم يألفه القراء، تكتب بلغة واضحة لمن هم أهل للقراءة.

فالوضوح ليس مرادفاً للساذج والمألوف، بل هو الذي يولد ليس متعة القراءة، بل ومتعة التوليد السقراطية. إن الجدة والمفاهيم الجديدة والمشكلة المكتشفة، أو التي أعيد النظر بها، كل هذا لا بد وأن يبدو غامضاً، وغموضه مرده إلى عدم مألوفيته.

لا يمكن أبداً قراءة نص إسبينوزا دون أن تضع يديك على دلالة المفاهيم الإسبينوزية، ولا يمكن أن تفهم هذه المفاهيم إلا عبر القراءة، وكل الأحكام على نص إسبينوزا إنما تتكئ على هذا.

ويجب ألاّ ننسى بأن الشكوى من الغموض قد تتولد من خيال ضعيف وثقافة محدودة وجهل بحقل المكتوب في كثير من الأحيان.

كاتب سوري من فلسطين مقيم في الإمارات



الإنتلجنسيا وتكوين العقل العربي

منور بوبكر

ترسم غايات معرفية كبيرة، وتمتد مساحات علمية شاسعة، إزاء المشاريع الفكرية [1] التي جعلت العقل العربي مدارا لها، فاستهدف هذا الطرح الحسم في جملة من القضايا والإشكاليات، مثلت هاجسا حقيقيا للمثقفين والمفكرين الذين آثروا الخوض في مسارات فكرية هي على قدر عميق من الحساسية، وعلى حد التماس مع مجالات معرفية أخرى، تتعذر الإحاطة الشاملة بتخومها وإن كانت تعِنّ على أنها في مرأى العين.

وهو الدور الطبيعي للإنتلجنسيا [2] في التقعيد لرؤية فكرية طموحة ومتجددة، تستمد مشروعيتها من القراءة الفاحصة لمكونات التراث، في أفق مده بمعايير التكامل العلمي والمعرفي، وبصيغ منهجية تضمن له المسايرة. فالانتظام الحضاري باستيعاب مجهودات السلف، حذا بالنخب المثقفة إلى مضاعفة أدوارها في البحث والتنقيب، لتقديم البدائل الموضوعية التي يجد فيها المهتم بالشأن الفكري ملاذا يستمد منه فاعلية الانتماء إلى نطاق معرفي له خصوصياته، وكذلك له إمكانياته لتقديم نماذج تواقة إلى مسايرة تطورات الحياة المعاصرة، لاسيما حينما تسترد العقلانية موقعها الطبيعي في التفكير العلمي الخاص والخالص، وتصبح ممارسة مألوفة تسعى لاستنبات قيم متجددة، تتيح تناول الإنتاج الإنساني بموضوعية علمية تنأى بنفسها عن التحيز المغرض، وهو مآل خلق بنية ملائمة لاحتضان العقل العربي، بعيدا عن بداية تضخيم الذات، أو جلدها، وإنما بمعيار الانفتاح على الماضي والحاضر لصياغة نظرة واقعية تؤهلنا لبلورة معالم المستقبل، بوزن حضاري يضاهي الأمم الأخرى.

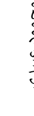
فكيف يتم مثلا، تحديد الجنسية الثقافية [3]؟ وهل يمكن ذلك دون تحديد آليات العقل الذي ينتجها؟ وكيف نفحص آليات اشتغاله إن كانت تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك؟ وما أوجه التمايز بين مفهوم الفكر والعقل؟ أما كان لكلمة فكر لو استعملت بدل كلمة عقل، أن تعفي أصحابها من جملة من الأسئلة الواردة؟ خصوصا وقد دأبنا على بلورة عبارات من قبيل الفكر العربي، والفكر اليوناني، والفكر الأوروبي..

تؤول إذن، هذه القضايا الحبلى بآمالها، إلى خلق مناخ ملائم يسهّل تحول الذات من بنية عقلية مستقبِلة ومستهلكة إلى أخرى فاعلة تخوض كفاحها للحسم لصالحها في معركة الأفكار، والتي باتت أبوابها مستغلقةً عن النخب التي لا تؤمن بتحولات العصر وبروحه، ولا تود البت في قضية إعادة الاعتبار للفكر، كي نكون قاب قوسين أو أدنى من تشييد بنية معرفية مؤسّسة لمفاهيم العلم والتكنولوجيا والتقدم والحرية والديمقراطية وشأنها من المفاهيم القادرة على بناء نهضة حقيقية، غير مزيفة، وهل يتأتى في الأصل بناء نهضة بعقل غير ناهض [4]؟

تأملات في تكوين العقل العربي

أثاف بعينها، مثَّلَ الامتداد بينها مشروع محمد عابد الجابري عن نقد العقل العربي، بداية من تكوين العقل العربي، إلى بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية [5]، ثم العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته [6]، والعقل الأخلاقي العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية [7].

مشروع نهضوي مجدد، حاول قراءة التراث برؤية حداثية تستمد مشروعيتها من النظر العلمي الموضوعي، بجعل الذات على مسافة من الموضوع المستهدف، تحليلا ونقدا، بمنأى عن المواقف المتحيزة التي وسمت بعض الدراسات التراثية، على





أمل بلورة طموح منهجي، يجمع نقدية ابن حزم، وعقلانية ابن رشد، وأصولية الشاطبي، وتاريخية ابن خلدون، وكأننا بصدد البحث عن الفرقة الناجية، وإلقاء القبض على الفرقة اللاعقلانية الضالة [8]. رؤية مركبة تتناول العقل العربي في ضوء مبادئ الثقافة العربية وقواعدها، وتروم استنبات جهاز مفاهيمي نقدي يخلصنا من إسار بعض المعضلات الذاتية، التي تعوق نهضتنا، واستحداث قيم جديدة لا تقصي الماضي بل تجعله مكونا أساسيا مع الحاضر للإيفاء بمتطلبات المستقبل، اعتمادا على العقلي والواقعي، إذ ما هو عقلي هو واقعي، وما هو واقعي فهو عقلي [9] كذلك، ما جعل التفكير ينصبّ بالأساس على الحضارات التي فكرت بالعقل، أو بالأحرى فكرت في العقل، وهي الثقافة اليونانية، والثقافة العربية، ثم الأوروبية الحديثة، إذ مارست التفكير العلمي المبني بالأساس على الإنتاج العلمي والفلسفي، وهما الفضاء الأمثل الذي يجد فيهما العقل أهم مسوّغاته لتأسيس قواعد المعرفة، التي تتجلى ملموسة في التصورات الثقافية، فالعلم والفلسفة هما مجال التحليل الموضوعي الذي يمثل المشتل الحقيقي لتراكم المعرفة، بنظمها الدقيقة التي تفكك البنى القديمة لتعمل على تطويرها، وذلك بالمراجعة الشاملة، وتطوير آليات النقد لتناول المكتسب الثقافي، دونما توجيه من المقاربات السالفة والمتجاوزة، التي لم تأخذ في حسبانها المعطيات الطارئة، واكتفت باجترار تصورات الماضي. فآن الأوان لاستئناف قراءة تاريخ الثقافة وفق منظور فكري، يقصي اللامعقول، ويرتكز على العقلانية وحدها، وهو السبيل الأنجع لخلق مناخ ملائم لإنتاج الأفكار، إذ أننا إزاء بدلية لا بديل عنها، إما الانصياع لفاعلية العقل بقدرته على توليد الأفكار وتطوير فضاءات تلاقحها، أو الاستمرار في ثقتنا بنظم فكرية قديمة استنفدت رصيدها وباتت تنتج قيم الماضي في زمن مختلف الحيثيات، والمعطيات، وهذا محل شكوى الملأ.

لذا فإن استهداف البنى اللاشعورية التي تحرك مدارات العقل هو الهاجس الحقيقي الذي تحتم الاشتغال عليه منذ وقت كبير انصرم. وهذا في حد ذاته استئصال لجذور التخلف، التي تجد التربة الملائمة في ظل غياب المشاريع الفكرية، التي تغض الطرف عن الحلول الجذرية، بتفكيك البنى المسؤولة عن منطق التفكير السائد، لاسيما وأن العقل البشري في المقابل بفطرته، يملك منطقا رياضيا يمثل أساس المعرفة، وهذا بدوره ينسجم مع الطبيعة التي تخضع لقوانين مضبوطة، تجعل سيرها محكما، ما يتيح إمكانية التطابق بينهما إذا ما تمت مراعاة جوهر المعادلة، ما يتطلب إعادة النظر في حقيقة العقلانية السائدة، كي نخلصها من الشوائب التي انتصبت عائقا في مسار التطور والتجديد، وهذا يتعارض مع توجهات العقل والطبيعة في الآن ذاته، بتعطيل الممارسة التجريبية في أفق التماثل بين مكوناتها، ما ينعكس على التوازن الإيجابي لبلورة معرفة علمية ملائمة تلبّي طموح التطور الإنساني، نزوعا إلى معرفة يقينية تطابق "بين العقل ونظام الطبيعة، ويتوقف على ما تعطيه التجربة للعقل، وما يمد به العقل معطيات التجربة" [10]، فالتناسب بين أقطاب هذه المعادلة يرسم معالم المعرفة الصحيحة التي تستجيب لروح العصر، وللحظة الراهنة.

محمود عبيدي

تناغما مع ما سلف، حينما نتأمل العقل العربي باعتباره بناءً من القواعد والمعايير التي صاغتها الثقافة العربية، باختلاف حقبها وتعددها، فذلك يفضي بنا إلى بنية الثابت والمتغير فيها، وهي البنية التي تماهى العقل مع أحد طرفيها، كما يحيل عليه العصر الجاهلي وما تلاه، إذ ظل إلى حد الآن ماثلا أمامنا صيغة ثقافية ثابتة، لم تتعرض لأيّ نظر لتغيير معايير انبنائها، منذ عنترة وامرئ القيس وزهير بن أبي سُلمى وابن عباس وعلي بن أبي طالب وسيبويه والشافعي والجاحظ والجنيد وابن تيمية والفارابي وابن رشد وابن خلدون، ومحمد عبده وجمال الدين الأفغاني، إلى غير ذلك من الفعاليات، وكأننا "نشعر بهؤلاء جميعا يعيشون معنا هنا، أو يقفون هناك أمامنا على خشبة مسرح واحد، مسرح الثقافة العربية التي لم يسدل الستار فيه بعد، ولو مرة واحدة" [11]، تراكم كبير ما زال متحكما في تفكير الإنسان العربي، ويمثل قالبا ثابتا لبنية العقل عنده، مع أن الزمن الثقافي له معاييره الخاصة التي يتوجب التفطن إليها، فكلما احتد الوعي بالزمن الفكري الذي يستمد معالمه من القيم الإنسانية المشتركة، إلا وترسخ الاقتناع بجدوى التغيير، وأهمية الانتماء إلى السياق الكوني، لتصبح الثقافة الواحدة مجرّد فسيلة في مشتل الثقافة الإنسانية، التي تقدم معاييرها في كلّ وقت بديلا يحتوي منطق الصراع، ويمنح جواز سفر لبناء عقلاني، يتربع فيه الكائن الإنساني عرش الأولويات التي تتساوى فيه الشعوب والأمم والأجناس، منطق الثقافة الإنسانية التي تنتفي معها المركزيات المتنافرة، لصالح قطب إنساني واحد. إذ المعنى الحقيقي للتقدم "أن نختار مسارا مختلفا عمّا قبله، لأنه قائم على إرادة تتمثل في رؤية واضحة لما يجب أن يكون، وعلى عقل يتدبر كيف تتم هذه الرؤية" [12]، هذه الأخيرة التي تنبع من عمق الفطرة الإنسانية، لأنها تبشر بثقافة الأمل والتأمل، يتحمل الجميع مسؤولية نشرها والتشبع بها، بإعادة الاعتبار للعقل المفكّر بصيغة كونية، في حِلّ عن العقل المستقيل، كي نضمن آليات الوعي الناجع الذي نستهدف به ترسبات الثقافة، لنعيد توجيهها بما يتلاءم مع دواعي العصر، بمعزل عن فاعلية التراكم الذي ما فتئ يخبو حتى نخال أنه أحيل إلى طي النسيان، إلا كي يظهر من جديد في مواقف مختلفة اختزنها اللاشعور فيطفو في شكل صور تحكمت في بنية العقل النابع من عمق هذه التراكمات، ولو تم ذلك دون وعي منا، فإذا "كان من الجائز، بل المفيد استعمال اللاشعور المعرفي، عند دراسة بنية عقل الفرد الواحد من البشر... فلعله من الجائز كذلك استعمال نفس المفهوم بالنسبة إلى الشعوب والجماعات وبكيفية أدق بالنسبة إلى الثقافات" [13] للحسم في قضية الوعي اختيارا لا محيد عنه لتحديد هويتنا الخاصة التي بفضلها نخوض التحديات من أجل تحقيق الرهان.

العقل العربي بين المعرفي والأيديولوجي

يعد العقل العربي، فاعلية ذهنية تنتظم رؤية الإنسان العربي للأشياء الموجودة حوله، وللظواهر التي تعتمل في محيطه، لاسيما وأن كيفية تعاطيه معها تفضي إلى اكتساب قيم معرفية، قد تتبلور في صيغ متعددة لتؤول في نهاية المطاف إنتاجا جديدا. إلا أن الإطار المرجعي الذي تفتق منه هذا العقل، وهو الثقافة العربية، التي تعتبر ذات زمن واحد منذ تشكلها إلى الآن، قد يرخي بظلاله على ماهية المنتَج المعرفي، وعلى التصورات الثقافية الراهنة والآتية، لأنها في الأصل ذات "زمن راكد يعيشه الإنسان العربي اليوم، مثلما عاشه أجداده في القرون الماضية، يعيشه دون أن يشعر بأيّ اغتراب أو نفي في الماضي، عندما يتعامل فكريا مع شخصيات هذا الماضي أدبائه ومفكريه، بل بالعكس هو لا يجد تمام ذاته، لا يشعر بالاستقرار ولا يحسن الحوار إلا باستغراقه فيه، وانقطاعه له" [14]، هذا الزمن يمثل اقتناعا معرفيا في الوجدان الجمعي العربي، لأنه يحيل في التصور العام على فترة مزدهرة، منذ عصر التدوين، تنهض منذئذ برسم ملامح الوعي العربي، بفضل إنتاجها العلمي الذي استوى بما تم نقله من العصر الجاهلي، ثم الإسلامي، بالإضافة إلى التراث الهائل الذي نقلته العربية من نظيراتها في الثقافات الأخرى، ومن الأمم التي استقطبت علومها بفضل مجهودات الترجمة، ليغدو العقل العربي بنية ذهنية "ثاوية في الثقافة العربية كما تشكلت في عصر التدوين" [15]. لذا تعد اللغة العربية مكونا أساسيا لهذا العقل، محددة بذلك أسس تفكيره، وآليات انبناء ثقافته، لاسيما وأن اللغة تبلور نظرة الإنسان إلى الكون، خصوصا مع وضعية العربية التي ضربت بعمق في التاريخ الفكري والعلمي، محافظة في الآن ذاته على مجمل ألفاظها وتراكيبها وصيغ معانيها ما يضاعف فعاليتها في تحديد مفاهيم الكون والكائنات، فكانت مشروعا أساسيا لأهم المباحث العلمية في حضارتنا حينما تم التقعيد لها، انطلاقا من علوم اللغة والنحو والبلاغة وباقي المجالات المعرفية الأخرى التي يمثل الدين الإسلامي مدارا لها وهاجسا حقيقيا لأجوبتها، حتى انصاعت قناة محوريةً لتأثيث معالم الحضارة الإسلامية. فإذا كانت الفلسفة معجزة اليونان، فإن العلوم السالفة مثلت إعجازا عربيا بيانيا خالصا "فثمة معطيات كثيرة يمكن أن تبرر إعطاء الأولوية للغة العربية في دراسة مكونات العقل العربي" [16]، وهذا مجال اهتمام ثلة من المفكرين الذين ارتكزت مجهوداتهم العلمية على إظهار العلاقة الوطيدة بين اللغة والفكر، فهي ليست مجرد أداة له، بل هي القالب الذي يتشكل فيه الفكر، فالأمم تتكلم كما تفكر، وتفكر كما تتكلم [17]. لذا اقتناعا بما سلف، ينبغي الإنصات إلى روح العصر استيعابا للتطورات الراهنة، من أجل رأب الصدع الذي يمكن أن ينتج عن واقع لغة تنتمي إلى عصور تليدة، وعالم آني مفعم بصرخات التكنولوجيا المتقدمة، التي تزداد أنماط تطويرها بين فينة وأخرى، فمن الصعوبة ربط المخيال الجمعي، الذي يحتفي بتراكم علمي أنتج في فترات ولّت، دون تطعيمه بالإضافات اللازمة التي تسهل عملية ربطه بالواقع المتحضر، الذي تمثل التكنولوجيا المتطورة فيه معلما فيصليا، يحيل على القيم المتغيرة فيه، ما يؤول بنا إلى أهمية الوعي في الحكم على الجديد، بمعيار كان سائدا، واستَهلَكت العصورُ موازيَنه.

ومن وجهة أخرى، واسترجاعا للذي مضى، فقد خلَّف العقل العربي إنتاجا فقهيا هائلا، حتى وصفت الحضارة الإسلامية بكونها "حضارة فقه" [18]، كما هو شأن الحضارة اليونانية مع الفلسفة، والحضارة الأوروبية المعاصرة مع التكنولوجيا، لأن الفقه مثّل أولوية فيها، واستغرق طاقات هائلة من جهود العقل العربي، فغدا أعدل الأشياء قسمة بين الناس، قياسا على ما قاله ديكارت عن العقل، بل مثّل مجالا إبستيمولوجيا ترعرع فيه الفقه النظري الذي خضع للافتراض الذهني، وللممكن الواقعي، واستفاد من مختلف المباحث العلمية، من علوم القرآن والحديث واللغة والنحو والكلام وعلم الحساب كما هو الأمر مع علم المواريث. هذا الإنجاز وإن أفرز أحيانا صراعات بين المدارس الفكرية، والمذاهب الإسلامية تارة، وبين الفرق المتعصبة، والتيارات المتشددة تارة أخرى، يبقى تراثا غنيا، لا يمكن التنصل منه، أو ادعاء القدرة على التطور دون العودة الفاحصة لمباحثه، فلا يمكن تحقيق أيّ نهضة بمعزل عن الأصول التي استند إليها العقل العربي، ما يحتم أهمية الوعي بالقيم الفاعلة، لتمحيص النظم المسؤولة عن الانتكاسات الكبيرة في تاريخنا الحضاري، منذ قيام الدولة الإسلامية وما واكبها من صراعات داخلية وخارجية، تمثلت بالأساس في بداية أمرها، في حسم الصراع بين القيم الجديدة، والجاهلية، ثم في الصراعات بينها وبين الأمم الأخرى، وفي مرحلة أخرى حينما انطبع النظام فيها كما هو شأن الدولة الأموية بطابع القبيلة التي تحاول طمس هوية القبائل الأخرى، بل والأجناس التي هي من وجهة مختلفة عنها، ما أنتج معارضة متنوعة، وتعصبا أفضى إلى صراعات، عجلت بالتفكير في خلق نمط للدولة يستوعب الجميع، ضمانا لحقوقهم، وأداء لواجباتهم، ونحن نعلم مظاهر المعارضة التي اصطبغت أحيانا بأشكال شعوبية وطائفية، كان لها التأثير الكبير في الإنتاج الثقافي، وفي أنماط التفكير. إذ يكفي تقديم نموذج من المد الشيعي الذي تغذى من هذه الظروف، ليصبح حركة سياسية ودينية وفكرية ما فتئ تأثيرها يتسع ليصيب الجميع، مع ما تطلبه ذلك من جهد، ومن رصد لفعاليات التفكير قصد الرد على أطروحاتهم. إضافة إلى الحركات الشعوبية التي اشتد عودها وتقوى في العصر العباسي، وما سايرها من تقاطبات أثّرت في توجيه دفة الإطار المرجعي للثقافة العربية، جعلت من المناظرات والمسامرات ومجالس الإمتاع والمؤانسة سندا لتدعيم توجهاتها، لوعيهم بدور الإنتاج الفكري والإبداعي الذي احتفى بالكلمة مرتكزا يسند المكتسب السياسي، ما جعل مؤسسات الدولة تنتبه إلى المقابل الموضوعي الذي يمكنه خلق توازن يعيد الأمور إلى نصابها، وذلك عبر جملة من الإجراءات من بينها "حركة الترجمة التي نشّطها المأمون، وجنّد إمكانيات دولته من أجلها، والتي اتجهت إلى أرسطو أساسا، إنما كان الهدف منه مقاومة الغنوص المانوي والعرفان الشيعي أي مصدر المعرفة الذي تدعيه وتنفرد به الحركات المعارضة للعباسيين" [19]، إنه فعلا تراث حافل بصوره المتعددة، لذا ينبغي تأمل تلك المشرقة فيه، التي تحتاج إعمال النظر لتطوير مكتسباتها، باعتبارها حافزا يشجع على التماهي مع التطور الحاصل برؤية تراعي خصوصية الهوية. نجاح هذه العملية رهين بديمومة النقد المستمر الذي يقيّم الذات بموضوعية علمية، تيسر استحداث طرائق منهجية تعبد الطريق أمام عوامل النهضة.

وإن عدنا إلى المكتسب العلمي السالف، في أفق مغاير للاتجاه الفقهي الذي تجاذبته توجهات علمية وأيديولوجية متداخلة، فإن النحاة بدورهم سنّوا منطقا خاصا بهم، كانت له اليد الطولى في بناء العقل



العربي، اعتمادا على تأمل العلل، وآليات القياس التي تنبني على التجريد للحسم في المسائل، حتى بات هذا المنهج فاعلية ذهنية، ورياضة فكرية، ما يؤول بنا إلى التساؤل عن دور النحاة، إلى جانب الفقهاء في وضع أسس النظر العقلي في الثقافة العربية الإسلامية، والحصيلة أن النحاة واللغويين بلغوا شأوا في استثمار القياس ممارسة منهجية أفادت في وضع قواعد فلسفة النحو ومبادئها، اعتمادا على الجوهر والعرض، ليغدو منطق هذه المباحث العلمية في الثقافة العربية الإسلامية منطقا تبنى عليه العلوم بعضها على بعض، وهو منطق التداخل والتكامل فيما بينها، كما هو الشأن للإمام جمال الدين محمد عبدالرحيم بن الحسن الأسنوي (ت 772هـ)، من خلال كتابه "الكوكب الدري في كيفية تخريج الفروع الفقهية على المسائل النحوية" [20]، إذ تم فيه تنزيل الأصول النحوية على نظيرتها الفقهية، وتخريج المفاهيم النحوية على صنوتها الكلامية، ثم تنزيل المبادئ الكلامية على القواعد النحوية، وهذا محور ممتد يحيل على مبدأ تكامل العلوم فيما بينها، فيصير إتقان علم معبرا للخوض في مراتب علم آخر "من هنا نص الأصوليون على أن يشترط في المجتهد لصحة اجتهاده معرفة اللغة العربية" [21]، وهذا مدار البيان العربي الذي يمثل مكونا أساسيا من مكونات العقل فيه، إلى جانب مدارات أخرى أثبتها الإنتاج الفكري في حضارتنا بمضمون عقلاني، كما رسخته مبادئ علم الكلام، حينما أسست للعقلانية العربية، التي دعمها النص القرآني بمنهجيته العقلية الفريدة القائمة على التدبر والتأمل واستخلاص العبر، دحضا للنظر اللاعقلاني الذي حوّر الكثير من المعطيات والبديهيات الكونية، مثل الادعاء بتعدد الآلهة في الكون، كما هو الأمر عند أهل الشرك، أو بتحوير الأديان السابقة والعمل على تصحيح انحرافاتها، وهو ما يندرج في إطار اللامعقول العقلي "بعجز العقل البشري على تحصيل أية معرفة عن الله من خلال تدبر الكون، الشيء الذي ينتج عنه أن معرفة الإنسان للكون يجب أن تمر عبر اتصاله المباشر بالحقيقة العليا: الله" [22]، وعموما نحن وكأننا إزاء لحظتين أساسيتين، الأولى هي لحظة ابن سينا كما عاشها من حلم الفارابي، والثانية هي لابن رشد لما انتشى بحلم ابن باجة، وتمرّس طورا بغية تطويرها [23]. إنها رؤية البحث العلمي الجاد، تروم إعادة الاعتبار للإنسان في شموليته، وللمجتمع في كليته، ببعديهما المادي والروحي، [24] وهي ممارسة تواقة لمقاربة جديدة تحسم في معضلات عالم الروح والمادة، بالتأسيس لمفاهيم جديدة، تنتظم الفكر الراهن، وتخلّص العقل العربي من جملة من الشوائب التي تلوّن بها عبر التجارب التاريخية الممتدة.

تركيب

تنبع قراءة مشروع محمد عابد الجابري من مبررات موضوعية كثيرة، يكفي منها تناوله منارات فكرية في الحضارة العربية من منظور متجدد، والتي تحتم علينا تأمل طاقاتها العلمية والمعرفية، من أجل التقعيد لنمط من التفكير، لو تابعنا العمل فيه، لأمكننا ترتيب الأولويات لتحقيق نهضة حضارية تنبع من الهوية الخالصة، وتتلاقح بفضل قيمها المتجددة مع الأمم الأخرى لاستيعاب مقومات اللحظة الراهنة، والتي تتطلب أكثر من أيّ وقت مضى بلورة استراتيجيات الحوار المتكافئ، وآليات التواصل الناجع، شرطا أساسيا للتلاقح الإيجابي الذي هو في صالح جميع الأطراف، إذ أن أيّ اختلال على مستوى التوازن الحضاري هو نتيجة حتمية لتعطيل وظائف العقل، واستبدالها بشروط تداولية قاصرة، تُحجم من فاعليته وتفتح المجال أما تصورات لم نجن منها إلا المصائب والويلات، عبر مسار تاريخي ممتد في الزمن والمكان، في انتكاسة تنسف المكتسب الذي تتطلع إليها الأجيال. لذا تعد إعادة تقييم العقل العربي بصيغة نقدية موضوعية، أساسا لإعادة التوازنات الملبية لانتظارات الإنسان، أينما وجد، وأينما كان، لأن العقول الناهضة هي التي تبني الحضارات، إذ لا نهضة بدون عقل غير ناهض [25]، كما قدحنا به الكلام في فاتحة المقال.

باحث من المغرب

المصادر والمراجع:

• بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، نقد العقل العربي 2، محمد عابد الجابري، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط1/ 1986.
• تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي 1، محمد عابد الجابري، جماعة الدراسات العربية للتاريخ والمجتمع، دار الطليعة، بيروت، ط1/ 1984.
• ثقافة التقدم، المشكلة والحل، محمد كمال مصطفى، مؤسسة فريدريش إيبرت، مكتبة مصر، 2016.
• العقل الأخلاقي العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، نقد العقل العربي 4، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1/ 2001.
• العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته، نقد العقل العربي 3، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4/ 2000.
• الكوكب الدري في كيفية تخريج الفروع الفقهية على المسائل النحوية، جمال الدين بن الحسن الأسنوي، تح: عبد الرزاق عبد الرحمن السعدي، دار الأنبار، العراق، دار سعد الدين، القاهرة، ط2/ 2011.
• محمد عابد الجابري ومشروع نقد العقل العربي، حسين الإدريسي، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، سلسلة أعلام الفكر والإصلاح في العالم الإسلامي، بيروت، ط1/ 2010.
• من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، محمد أركون، ت: هاشم صالح، بحوث اجتماعية 2، دار الساقي، بيروت، ط1/1991.

[1] على سبيل المثال: مشروع محمد عابد الجابري عن نقد العقل العربي، ومشروع محمد أركون نقد العقل الإسلامي، ناهيك عن أصحاب المشاريع الفكرية الأخرى، مثل: عبد الله العروي، وحسن حنفي، وصادق جلال العظم، ونصر حامد أبو زيد، والصادق النيهوم. بيد أننا سنحتفي هنا فقط بالجزء الأول من مشروع محمد عابد الجابري، وهو تكوين العقل العربي.

[2] الإنتلجنسيا هي الفئة المثقفة، مجال اشتغالها العمل الذهني المعقد، للحسم في الإشكاليات الفكرية الحضارية، بالنقد والتوجيه لجعل المجتمعات في أفق الاستجابة للطموح الإنساني الشغوف بالقيم المتجددة على جميع الصعد.

[3] تكوين العقل العربي، نقد العقل العربي 1، محمد عابد الجابري، جماعة الدراسات العربية للتاريخ والمجتمع، دار الطليعة، بيروت، ط1/ 1984، ص: 13.
[4] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 5.
[5] بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، نقد العقل العربي 2، محمد عابد الجابري، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط1/ 1986.
[6] العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته، نقد العقل العربي 3، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط4/ 2000.
[7] العقل الأخلاقي العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، نقد العقل العربي 4، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1/ 2001.
[8] محمد عابد الجابري ومشروع نقد العقل العربي، حسين الإدريسي، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، سلسلة أعلام الفكر والإصلاح في العالم الإسلامي، بيروت، ط1/ 2010، ص: 215.
[9] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 22.
[10] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 22.
[11] تكوين العقل العربي، ص: 39.
[12] ثقافة التقدم، المشكلة والحل، محمد كمال مصطفى، مؤسسة فريدريش إيبرت، مكتبة مصر، 2016، ص: 7.
[13] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 40.
[14] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 70.
[15] تكوين العقل العربي، مصدر سابق، ص: 71.
[16] المصدر نفسه، ص: 75.
[17] المصدر نفسه، ص: 77.
[18] تكوين العقل العربي، ص: 96.
[19] تكوين العقل العربي، ص: 224.
[20] الكوكب الدري في كيفية تخريج الفروع الفقهية على المسائل النحوية، جمال الدين بن الحسن الأسنوي، تح: عبد الرزاق عبد الرحمن السعدي، دار الأنبار، العراق، دار سعد الدين، القاهرة، ط2/ 2011.
[21] الكوكب الدري في كيفية تخريج الفروع الفقهية على المسائل النحوية، ص: 13.
[22] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 159.
[23] محمد عابد الجابري ومشروع نقد العقل العربي، حسين الإدريسي، ص: 219.
[24] من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، محمد أركون، ت: هاشم صالح، بحوث اجتماعية 2، دار الساقي، بيروت، ط1/1991، ص:6.
[25] تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، ص: 5.



على حافة مملكتنا القائمة

تأملات في واقع ينتظر البديل

سامي البدري

الآن وبكل ثقة، صار بمقدورنا أن نقول إن الخلل قائم في شكل وطريقة الحياة، وشكل النظام الذي فرضه أجدادنا عليها (متسلطين بورجوازيين وفلاسفة، على حد سواء)، وليس في طريقة تفكيرنا كبشر مع الحياة أو ما نريده منها، وعليه آن لنا أن نقرر، في هذه اللحظة بالذات (هذه اللحظة من عمر اهتراء الحياة وترديها من حولنا)، ما هو البديل لهذا التردي، حالة تردي كل شيء من حولنا ونكوصه؟ والبديل الذي نقصده هنا هو البديل الفلسفي، البديل الفلسفي الذي يعيد لنا العالم إلى لحظة ما قبل كل شيء، لحظة ما قبل الغواية... لحظة ما قبل بداية هذه المأساة (الحياة) وانهيارنا بها وفيها.. اللحظة التي كنا نملك فيها خطوة الشروع وبداية الانطلاق... لسقوط أول في الحياة، نرسم له ملامح مغايرة لهذه، ملامح تبدأ بعتبة مغايرة منطلقها: كل شيء ملكي، أنا الإنسان، الذات الفرد الذي يجب أن يبدأ بي ومن أجلي كل شيء.

القضية المركزية التي تتمحور حولها إشكاليتنا الفلسفية الرئيسة المعيقة، هي أن جميع الجهد الفلسفي الذي سبق لحظتنا هذه، لحظة خروجنا من أزمتنا المتراكمة هذه، إنما كان هو الجهد الذي أعاق عملية تحررنا واختيارنا لمسؤولية الفعل المستقل والمتحرر، القابل للتنويع والتطويع، على مستوى الاختبار والتنويع؛ والأهم جانب الرفض والتسفيه للمقولات المحنطة للعقل، تحت يافطة ما يسمى النظام، كما في نظام هيجل؛ وأيضاً تحت مقدسات ما سمّي حرمة وجلال القوانين، كما حصل في تسويقات الوضعية المنطقية والفلسفة الماركسية، على سبيل المثال.

لنبدأ، في هذا الجانب، بمقولة كيدو رودريجو التي قصد منها السخرية "تعالج الفلسفة الوجودية الحياة كما تعالجها قصة"، أليست الحياة، بعد أن نسقط عنها تفخيمات التسميات والتصنيفات الاصطلاحية، هي قصة (وساذجة في أغلب الأحيان) وتنتهي بالموت بالذات؟ وبغض النظر عن مسمى الفلسفة، سواء أكانت وجودية أم مثالية أم ماركسية، فإن الحياة تبقى في حدود القصة، في النهاية، ويبقى الموت أهم الأفكار في دائرتها، وأيضاً أهم وأكبر معضلاتها المتوالدة والمستمرة البقاء والإلحاح.

بوضع المناهج والمدارس الفلسفية الأولى، لأغلب التصنيفات والتسميات الاصطلاحية التي تصدت لها، (واعتبرتها محددات بحثية أصولية، على أقل تقدير)، آن لنا الآن التفرغ لنقرر البديل لتلك الفوضى التصنيفية (المعرفية)، التي لم توصلنا إلى شيء حقيقي وثابت، وأن نخطو الخطوة الثابتة باتجاه تقرير الصيغة أو الرؤية الفلسفية التي تجيب على أسئلتنا المعلقة، والتي لم تفعل المناهج الفلسفية القديمة حيالها، أكثر من تعليقها في حالة من التخدير السريري، الذي يصل إلى حالة السبات المطول، والذي لم يقدم شيئاً أكثر من مراكمتها ومفاقمتها بصورة مرضية مزمنة.. وعلى سرير غير قابل للحركة.

ولكي لا نكون مجحفين، سنقول إننا بلغنا حد التخمة من معرفية ما حول أدوات التفلسف... وآن لنا أن نستخدم تلك الأدوات ومعارفها، (من أجل الدقة)، لكي نتفلسف أو نجد بها حلولاً أو أجوبة لأسئلتنا المعلقة.. أو نضع أدوات جديدة، فاعلة وحثيثة وقابلة للتشخيص والعمل وإعادة الإنشاء والتفاعل، التكثيفي

أسامة دياب

والإزاحي.

تتمثل مشكلة الفلسفات في أن منشئيها، قديماً وحديثاً، قد بلغوا حد عجز مبكر معها، واستعاضوا عن مواصلة عملهم الدؤوب بمطالبة البشر أن يتخذ كل واحد منهم مخلصاً أو مسيحاً منقذاً، متوفرا على جميع أدوات الخلاص الناضجة، رغم أنهم لم يعلنوا عن تلك الأدوات أو يعرضوها علينا.

وهنا علينا أن نسجل القضية الأكثر أهمية وإلحاحاً في هذا الجانب، (رغم أني لا أنكر أنه تأكيد مبكر جداً من قبلي) وهي اعتراضنا جميعاً على رمزية النهاية التي انتهى إليها المسيح، كمخلص سماوي أو مقترح من السماء، بوقوفه، بمنتهى العجز على الصليب، وتلقيه لمسامير صلبه دون اعتراض يليق بالأمل الذي كان معلقاً عليه، تاريخياً (من قبل أتباعه ومريديه). فلماذا علينا قبول مخلصين جدد، عجزوا عن مواصلة جهدهم...، بل وحتى عجزوا عن الوقوف على الصليب، تجسيداً لرمزية الفداء والتضحية؟

هل يعني هذا أن كل جهد الفلسفة، ومنذ لجلجة أول يوناني بها، وإلى يومنا هذا، لم يقدم شيئاً أو جهداً فلسفياً حقيقياً؟ بالتأكيد ليس هذا المقصود، إنما المقصود هو أن ما تراكم بين أيدينا هو جهد تصنيفي وتوصيفي، يطالب باعتراف أكبر من استحقاقه، كمثال المسيح الذي انتهى مصلوباً، رغم أن ما كنا بحاجته ومازلنا هو: الأخذ بأيدينا والقفز بنا إلى ما وراء ضباب الموت المعتم (بمقصد العبارة المباشر والمجازي معاً)، لا ميلودرامية ومأساوية نهاية، صاحب وأتباع مشروع الخلاص الذي انتهى مجللاً بالدم والموت الأعمى، داخل الحلقة التي مازلنا ندور فيها...

أسامة دياب

بأنفاس مقطعة، بلا طائل ولا أمل.

وهذا يعني، بطريقة غير مباشرة، ما تهرّب الجميع من قوله بصورة مباشرة: لم نجد معنى حقيقياً للحقيقة التي طالبنا بها لنا وللجميع... ولكن يكفي أننا لم نقل ولن نسمح للفكر بأن ينفي الحياة، كما انتهى الفيلسوف والعالم والروائي البريطاني، هربرت جورج ويلز، في آخر نفثة صبر له، قبل رحيله يائساً.

هذا يقودنا للتساؤل، بل والفزع أيضاً، من أن تكون الفلسفة لم تبذل ما كان معلقاً عليها من جهد.. لم تكن مسلحة بما يكفي من أدوات، ولهذا فإنها خذلتنا، وسلمتنا إلى حالة من التيه الأعمى والضياع الذي لا أمل في الخروج منه.

لقد ركزت الفلسفة، منذ خطواتها الأولى، على فرض النظام على وعي الإنسان ووسائل إدراكه وحواسه، وتشوفت عبر هذا الفرض، وما لحق به من مسميات تصنيفية، إلى تأطير كل جزء وتركيب من الحياة بهالة من قداسة التنظيم الذي لا يجب أن يُخرق، حتى أحالت الحياة إلى نسق وصيغة من الميكانيكية والتجريدية البليدة التي بلا حيوية أو روح. والسؤال الذي أوصلنا إليه هذا التراكم الافتراضي من التقديرات المعرفية المفترضة أيضاً هو: هل الأمر متوقف على عملية التنظيم هذه، بشكلها المجرد الذي طرحته الأنساق الفلسفية مجتمعة؟ وهل يعني الإصرار على فرض عمليات التنظيم هذه أن الفوضى ضاربة في مفاصل الحياة، وأولها جوهر تعامل الإنسان مع ما حوله، عبر وسائله التي تولد معه، العقل والوعي والإدراك والحواس؟ وطبعاً لا أحد ينكر أن الفلسفة قد بذلت جهداً، عبر أنساقها ورؤاها، في عملية التنظيم هذه، ولكن إلى ما آلت عملية التنظيم هذه في النهاية؟ إلى مجموعة أنساق (فلسفات أيديولوجية)، حاولت كل مجموعة بشرية (جميعها تشابهت طرق تفكيرها ونزعاتها المادية حولها) استغلالها من أجل فرض هيمنتها الفكرية وسيطرتها الإدارية - السياسية (السلطوية) على غيرها، من أجل استخدامهم لتحقيق مصالحهم الخاصة وإدامة وتوسيع سلطاتهم عبرهم.

طبعاً كل هذا تم تحت شعار تحويل الإنسان من عاطفة غير مجدية، (بحسب توصيف جان بول سارتر للإنسان)، إلى كائن عقلاني متزن يحكمه المنطق ومنطق النظام، من أجل تحويل الحياة إلى شيء مهم... بل إلى مجدية. وهنا، وبعد كل قرون الفلسفة التي نعرفها يواجهنا السؤال: مجدية وفق أيّ معايير ولمن بالضبط؟ وخاصة بعد أن أطلق البروفيسور الدنماركي سورين كيرغارد الذي نحت كلمة الوجودية، صرخته "إذا أردت أن تنفيني، ضعني ضمن نظام؛ إنني لست رمزاً حسابياً، إنني أنا؟".

ورغم كل ما سينطوي عليه كلامي من إجحاف بحق جهد الفلسفة، إلا أني سأقول إن جهد الفلسفة السابق، أحاطه الكثير من التخبط، بل وعدم التبصر، في تجاهله لأمر أن تكون الفوضى سابقة للنظام في هذه الحياة، وهذا يعني أنها هي - الفوضى - القاعدة والقانون الأصيل للحياة وموجودات الأرض الطبيعية أو الفطرية، وليس النظام الذي فرضه عليها بورجوازيو الفلسفة المسترخين في دفء صالونات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ممن حازوا على فرادة العيش في مملكة الرب لوحدهم، كما يظنون.

وبصياغة أكثر ملامسة للواقع، فإن صيّغ وتصورات الفلسفة لم تفتح لنا الطريق لأي باب، وليس الباب إلى مملكة الرب وحسب، ببساطة لأنها لم تشغل نفسها بخلاصنا، بل شغلت نفسها بصناعة فسيفساء وبريق رخام تمظهرها: مسميات، مفاهيم، مصطلحات، تقسيمات، خانات تصنيف... في حين تركتنا للعراء خارج حدود مملكة الرب، بتعبير أرنست همنغواي، وبمقصد العبارة المجازي طبعا.

وأخيراً ما الذي كنا ننتظره من الفلسفة ويتوجب عليها تقديمه إلينا، بدل عنايتها ببناء جسدها وترتيب هندامها الخارجي؟ كان عليها أن تساعدنا في (إيجاد شيء لا يمكن أن نفقده)، بتعبير أرنست همنغواي في إحدى قصصه القصيرة؛ وأظن أن عبارة "لا يمكن أن نفقده" تعني أو تنطوي وتحتوي على كل شيء نهائي وأبدي وثابت، يساعد الإنسان على أن يكون ثابتاً وغير متبدل، بذاته ولذاته، وغير متأثر، لا يحتاج للخروج إلى مكان، أو التواجد في زمن يومي محدد أو مدور ومكرور بلا طائل منظور أو آني على الأقل.

لقد أهدرنا أجيالاً بشرية كثيرة جداً في التكرار، كررت إنتاج نفسها وأنساق وصيغ حياتها اليومية بلا طائل منظور؛ والمشكلة الأكبر تتمثل أن هذا التكرار المعيشي يولد ويفرخ مشاكل معيشية تافهة، تمعن في تتفيه الإنسان في ذاته، كقيمة ذاتية وكيان فردي، بإغراقه، من قبل نفسه، ومن قبل النظام أو الاتفاق البورجوازي، في حاجات استهلاكية معيشية متوالدة، وأزمات اقتصادية وسياسية وحروب، تجبره على العودة إلى حياة جحور الفئران التي ترضى بالسلامة وأقل القليل من الغذاء الذي يقيم أوده ويبقيه حياً... في انتظار يوم النهوض أو التحرر من جحر الخوف الذي لا يأتي.

أسامة دياب

لم لا يأتي هذا اليوم، يوم التحرر أعني؟ أهو لا يأتي أم لا يراد له أن يأتي، أم ثمة ما يمنعه من القدوم؟ وما يمنعه من القدوم أو التحقق، أهو شخص أم قدر أم حادث؟ أعلينا فعل أو إيجاد شيء كبير أو استثنائي لإحداثه أو الإتيان به؟ أ هذه هي مهمة الفلسفة الكبرى في النهاية؟

أنحن نبحث عن باب غير مرئي، أو الباب غير المرئي الذي علينا المرور عبره؟ خروجاً أم دخولا؟ أإلى داخل الإنسان (كذات) أم خروجاً منه؟ خروجاً منه إلى أين وبأي اتجاه؟ في الخارج، خارج معضلة الذات، ليس ثمة غير الطبيعة، وهي مازالت تحافظ على صورتها الأولى، فيما لو كففنا عنها عبث يد الاتفاق البورجوازي: عراء بريء من الهواء والتراب والحجارة والشجر والأعشاب والحيوانات، التي يجب أن نتحرر من استاتيكيتها وسذاجة تكرار أيامها، لنكون نحن المختلفين، المتميزين، والذين نشبه أنفسنا، في الصورة التي نراها لأنفسنا.

كاتب من العراق



فكرة المجتمع الجديد

حسام الدين فياض

احتلت فكرة المجتمع الجديد مكاناً مركزياً في المنظومة الفكرية والفلسفية لمعظم فلاسفة الفكر الاجتماعي ورواده، الذين سعوا إلى تقديم تصورات جديدة لمجتمع مثالي تكون بديلة عن تصورات المجتمع القائم، مجتمع تنتفي فيه كافة أشكال استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وتختفي منه شرور الواقع، ويتحرّر الإنسان فيه من مختلف أشكال القلق، من الشكل الميتافيزيقي إلى الشكل الاجتماعي، ويتم فيه أيضاً وضع حد نهائي للبواعث والقوى اللاعقلانية التي تسيطر عليه والتي يعجز عن ضبطها أو حتى إدراكها، وبذلك تتحقق أحلام الإنسانية بالسعادة والكفاية والعدل.

بما أن فكرة المجتمع الجديد التي تحمل الخلاص النهائي للإنسان فكرة قديمة قدم بدايتها، نجد أن هذه الفكرة قد راودت خيال الإنسان من قديم الزمان، "واتخذت صوراً مختلفة ذات طابع ديني أحياناً أو طابع فلسفي – اجتماعي أحياناً أخرى، ابتداءً من كتاب "الجمهورية" لأفلاطون، التي يمكن النظر إليها من خلال الجانبين التاليين: الأول على أنها شكل من أشكال النقد السياسي، من حيث أنها جاءت كرد فعل معاكس ومناهض للظروف الاجتماعية والسياسية السيئة التي عاصرها أفلاطون. أما الثاني فإن الجمهورية لها هدف مثالي وتجاوزي، من حيث أنها توضح ما سوف تكون عليه الأمور السياسية إذا ما تشكلت وتطورت بحسب المبدأ الأعلى للعدل، وتحاول أن تكشف أيضاً ما يمكن أن يكون عليه وضع دولة تجسد فيها مثال الخير على أكمل وجه. والجمهورية من هذا الجانب الأخير هي مثل أعلى على البشر أن يقتربوا منه قدر استطاعتهم، بالإضافة إلى كتاب "السياسة" لأرسطو، ومروراً "بآراء أهل المدينة الفاضلة" للفارابي، و"مدينة الشمس" لكامبانيللا (توماس مور: يوتوبيا، ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 منقحة، 1987، ص: 13)، وانتهاءً بكتاب "العقد الاجتماعي" لجان جاك روسو الذي اهتدى فيه إلى أن الخلاص من لعنة الحضارة ومن خطايا الطبقة يأتي عن طريق "العقد الاجتماعي"، والعقد الاجتماعي هو "ميثاق أساسي يضمن المساواة السياسية والشرعية بين الناس ويغدو به المتفاوتون في القدرة والفطنة متساوين باعتبار العرف والحق الشرعي" (حسن حماد: بحثاً عن المعنى والسعادة واليوتوبيا، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2003، ص:283).

أما عن بداية هذه الفكرة في أيديولوجيات العصر الحديث الثورية فنجد أنها ابتدأت من الأيديولوجيا أو الثورة الليبرالية التي امتدت من القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر وانتهاءً بأيديولوجية اليسار الجديد ابتداءً من ستينات القرن الماضي، وفي المذاهب الإنسية العلمانية ابتداءً من فلسفة التنوير وانتهاءً في الفلسفة الوضعية الحالية (نديم بيطار: التاريخ كدورات أيديولوجية – فكرة المجتمع الجديد في المذاهب السياسية والأيديولوجيات الحديثة، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2000، ص:33 – 34).

تستند فكرة المجتمع الجديد على فكرة أيديولوجية "تقوم بالأساس على تصور شكل مثالي للجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لمجتمع ما" (حسن حماد: بحثاً عن: المعنى والسعادة واليوتوبيا، مرجع سبق ذكره، ص: 295)، وهي فكرة ملازمة للفكر الثوري أو الانقلابي الذي يسعى لتفجير الأوضاع القائمة، ويمكن لهذه الفكرة أن تتجسد على أرض الواقع الاجتماعي إذا توافر لها عاملان أساسيان:

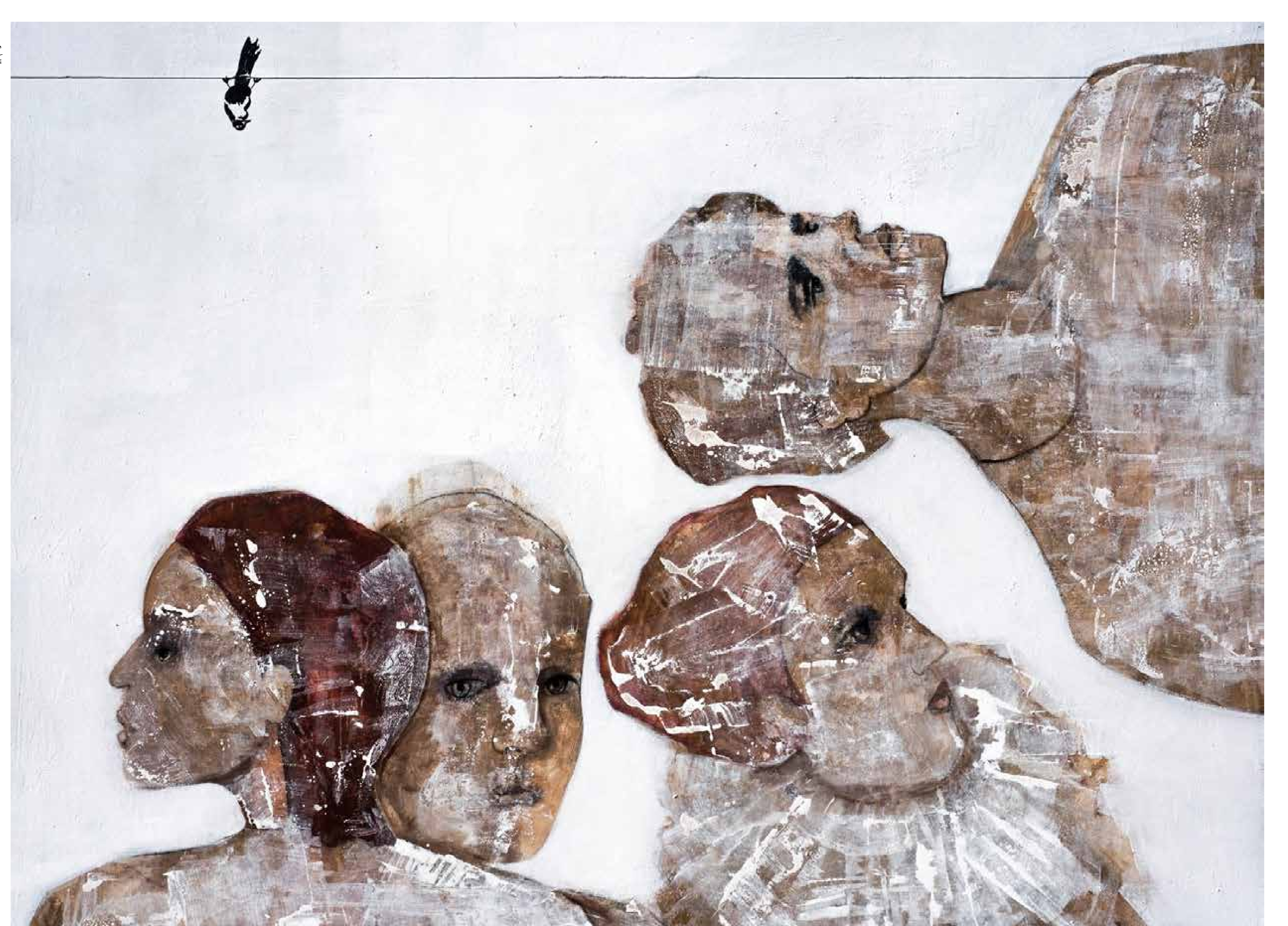
الأول: أن تستطيع تجاوز الواقع الاجتماعي الراهن وأن تتفوق عليه.

الثاني: أن تنتقل من حيز الفكر إلى حيز الممارسة، لتعمل على تحطيم الواقع تحطيماً جزئياً أو كلياً، "من خلال الربط بين الوسيلة والغاية ولكن بشكل مادي، فمن أبرز نماذجها المجتمع الشيوعي الذي بشرت به الأيديولوجيا الماركسية، بمعنى الاشتراكية والشيوعية التي تدور حول المساواة في توزيع السلع، وغالباً على التساوي في المال مع المواطنين الذين يعملون للصالح العام، ليكون هو جوهرها الأساسي، ولتترك الوقت الثاني لرصد الفنون والعلوم، ويقابلها المجتمع الرأسمالي الذي بشرت به الأيديولوجيا الليبرالية" (أنطوان نجم: توماس مور: المجتمع المثالي طوباوي والمدينة الفاضلة متناقضة، صحيفة الجمهورية اللبنانية، العدد:168، 21 أيلول، 2011)، التي ظهرت نتيجة النزاع الناشب ضد النظام القائم آنذاك، فهي تمثل مفهوماً عقلانياً مسخراً ضد الواقع المؤلم المليء بالشرور (عبدالله عبدالوهاب محمد الأنصاري: الأيديولوجيا واليوتوبيا في الأنساق المعرفية المعاصرة – دراسة مقارنة بين كارل مانهايم وتوماس كون، رسالة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2000، ص:178).

تأسيساً على ما تقدم سعى الاتجاه النقدي (الراديكالي) في علم الاجتماع المعاصر من خلال جهده التنظيري النقدي، إلى تجسيد هذه الفكرة عبر ترجمته لمقولاته النظرية على أرض الواقع الاجتماعي بهدف إرساء قواعد أساسية لبناء مجتمع تتحقق فيه العدالة الاجتماعية والخلاص الإنساني بتجسيد إنسانية الإنسان، للوصول إلى مجتمع لا يعرف، الاستبداد، التناقضات، الصراعات، الاضطرابات، التنافر، القهر الإنساني والحضاري.

لذلك كان من الضروري على النظرية الاجتماعية النقدية التي ترمي إلى تحقيق هذه الغايات، التي تصبّ في مصلحة الإنسانية، أن تزيل هذه العناصر من البنية الاجتماعية لمجتمعاتها حسب تصورها لمداخلها المنهجية ومنطلقاتها النظرية، وأن تسعى إلى تحقيق التطابق بين المصالح المختلفة. فالاتجاهات النقدية في علم الاجتماع كما هو معروف "لا تختلف من حيث تصورها للمتغيرات التي يتشكل منها بناء المجتمع أو واقعه... بل إنها تختلف في تحديد المتغيرات المحورية لطبيعة التفاعل

سعاد مردم بك



سعاد مردم بيك

الاجتماعي" (علي ليلة: بناء النظرية الاجتماعية، المكتبة المصرية، الإسكندرية، سلسلة النظريات الاجتماعية، الكتاب الأول، بدون تاريخ، ص:131)، أي أنها لا خلاف فيما بينها على بناء مجتمع جديد - ينتفي فيه البؤس الإنساني، بتحرره من كافة أشكال الاستغلال والاضطهاد البشري، وتخلصه من كل أنواع القهر الحضاري الذي يمارسه المجتمع على الإنسان بحجة التقدم - بل يكمن الخلاف في آلية تطبيق هذه الفكرة، كما نجد عند بعض الاتجاهات الاشتراكية (الماركسية والماركسية المحدثة)، واليسار الجديد (مدرسة فرانكفورت النقدية)، ونضال حركات التحرر الوطني ضد الاستعمار في مجتمعات العالم الثالث (فرانز فانون).

خلاصة القول، سعت المذاهب الفكرية والفلسفية ذات الطابع النقدي المشبع بالنزعة الإنسانية إلى تصور أسس المجتمع الإنساني الجديد، الذي ينتفي فيه ظلم الإنسان لأخيه الإنسان بالقضاء على جميع مظاهر الاستغلال والاغتراب الإنساني التي تعتري المجتمعات الإنسانية المعاصرة، مما يؤدي إلى الإعلاء من شأن الإنسان كفرد والإنسانية كمفهوم سام تحقيقاً للأهداف والغايات، التي قامت من أجلها الاتجاهات النقدية (الكلاسيكية، والحديثة، والمعاصرة) في الدفاع عن حقوق الإنسان في العيش الكريم، الذي يحفظ كرامته وكينونته بغض النظر عن انتماءاته الأيديولوجية والمذهبية والطبقية والطائفية لأن مفهوم الإنسانية مفهوم لا يتجزأ.

فهل ستتحقق فكرة المجتمع الجديد يوماً ما على أرض الواقع الاجتماعي "الفردوس الأرضي المنتظر" ؟

باحث من سوريا



الفرانكفورتيون

نقد النقد أو مانيفستو المناهضين

زهير درداني

الحديث عن مدرسة فرانكفورت هو حديث عن مدرسة كانت ولادتها عسيرة أناطت لنفسها مهمة تفكير أزمة بالمعنى الموضوعي للكلمة، وإحداث قطيعة بالمعنى الكانطي بتجاوز الأورثوذوكسية الماركسية التي استبعدت الذات الإنسانية، منطلقين من السياق الفلسفي الحديث مع ديكارت حيث نجعل أنفسنا سادة على الطبيعة وأيضا مع الفيلسوف الإنجليزي فرانسيس بيكون الذي يرى أنه لا يمكن السيطرة على الطبيعة إلا بمعرفة قوانينها وبالضبط كتاب الأرجوان الجديد. ما هو السياق الفلسفي الذي بنى عليه فلاسفة فرانكفورت أفكارهم؟ كيف يمكن الحديث عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ساهمت في ظهور هذه المدرسة أو لنقل معهد البحوث الاجتماعية (إشكالية التسمية)؟ ما هي مجمل المواضيع والمفاهيم التي استأثرت باهتمامهم ونخص بالذكر: التشيؤ، الإغتراب، العقل الأداتي؟ كيف يمكن الجزم أن أفكارهم لا تتقاطر وفق منطق نسقي؟ بل تقاطعات لا تخلو من اختلافات وانتقادات لكل جيل على حساب الآخر؛ منذ هوركايمر* وأدورنو وماركوز وصولا إلى أكسل هونيت مرورا بهابرماس وإرنست بلوخ وفالتر بنيامين.**

كان لاندلاع الحرب العالمية الأولى وقيام الثورة البلشفية وقيام جمهورية فايمار الهشة سنة 1919 بالإضافة إلى إخفاق الثورة في ألمانيا، بوادر ظهور المجتمعات التوتاليتارية التي عرفت بطغيانها في الفترة التي عاشها رواد مدرسة فرانكفورت؛ أي بعد ظهور الفاشية والنازية والستالينية، حيث غاب العقل وقام التنوير بترسيخ قدره الخاص [1]، فالاستقلال عن الطبيعة هو السيطرة عليها، دون ذلك لا وجود للعقل [2]، فما كان من رواد المدرسة إلا أن يدخلوا في حوار صريح ومباشر مع الكانطية والهيجيلية والماركسية وأيضا الوضعية التي اتهموها بمحاولة الحفاظ على الوضع القائم وفي مرحلة لاحقة تبرير ما هو سائد، وهو ما أطلق عليه هابرماس مفهوم استعمار عالم الحياة، إذ لا يمكن أن يكون هناك حياد في الوضعية ومن ثم وجب اختراع إبستمولوجيا العلوم، دون أن نغفل المدرسة البرغماتية والفرويدية والتوماوية الجديدة والفلسفة الاجتماعية لماكس فيبر. عدّوا أنفسهم ورثة هيجل وماركس الشاب وحاولوا تجديد الماركسية من الداخل وتفجير شموليتها البوليسية بالتزامهم ببيان "المانفستو"، وأدمجوا الجدلية مع الفرويدية وفلاسفة الحياة أمثال شوبنهاور، نيتشه، دلتاي إلى درجة اتهامهم بكونهم ماركسيون مثاليون أو رومانسيون صوفيون، وجوديون متمركسون، يحاولون الفرار من التشاؤم الحضاري نحو الفن للدفاع عن المضطهدين وشباب الجامعات المتمردين خاصة ماركوز، الذي طبع النظرية النقدية للمجتمع بالطابع الراديكالي إبان الحرب العالمية الثانية والتي كانت فيها ألمانيا مفككة ومدمرة ومجهولة الهوية، دون أن نغفل عصر مكارثي الذي ألهم بشكل كبير رواد المدرسة أثناء إقامتهم بنيويورك ولوس أنجلس.

في هذه الحقبة بالذات وجدت ألمانيا نفسها ضائعة في البحث عن تراثها الفلسفي بغية إحياء مجد الأمة الألمانية، فوجدت الفلسفة هي الأخرى نفسها أمام تحديين: الأول يتعلق بالنقد الجذري لكل مؤسسات المجتمع بما فيها الاقتصادية/الاجتماعية/السياسية، أما التحدي الثاني فيتمثل في الجانب العملي وربط المعرفة بالحياة

فؤاد حمدي



الاجتماعية؛ أي النظرية بالممارسة إخلاصا لبراكسيس Praxix ماركس بدل الاكتفاء بتأملات هيجل، خاصة بعد تهاوي المثالية وانسحاب الظاهراتية نحو الباطن، دون أن نغفل النقد الحاد الذي وجهه كل من أدورنو وهابرماس على أنطولوجية هيدغر. على الرغم من التقدم العلمي الذي شهدته الحضارة الغربية إلا أن العقل - المبشّر بالتنوير والذي وعد المجتمعات بالقضاء على عصر الأساطير الميتافيزيقية - أنتج أساطير جديدة متمثلة هاته المرة في البربرية النازية، التي أسقطت ألمانيا فريسة اللاعقل الكامن في العقل نفسه بمقولة: الجنس الآري هو أحسن الأجناس وأفضلها، فسيطر الإنسان على الطبيعة.

صعود النازية كان بمثابة الصاروخ الذي عجّل بهجرة رواد مدرسة فرانكفورت نحو مختلف العواصم الأوروبية قبل تجمعهم في أميركا، لكن قبل ذلك لا بد من الإشارة لظروف نشأة المعهد وفق التسمية القديمة، حيث تكلف المسمى فليكس فايل بالتعاون مع أبيه هيرمان فايل على التمويل المادي إلى جانب فريدريك بولوك*، وبعدها يمرّ المعهد بمرحلتين كانت أولها مع جرونبرج الوحيد المتوفر على شرط الأستاذية والمنتصر للأرثودوكسية الماركسية، وثانيها مع هوركايمر الذي خلفه، المعتمد على الفلسفة السيكولوجية بدل العامل الاقتصادي الذي يراه رديئا دون أن يذكر اسم جرونبرج.

هجرة هوركايمر نحو جنيف والاستقرار في فرع المعهد آنذاك، وبعدها لندن وباريس لملاقاة الهوركايميين الشباب كهالبواك و Célestin bouglé، لكن وبمجرد وصول النازية إلى سويسرا سيشد الرحال نحو أميركا، والاستقرار في الحرم الجامعي لجامعة كولومبيا تحت اسم المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي.

عموما، ما يمكن أن نجمله في هاته الفقرة التعريفية لمدرسة فرانكفورت - وهو الاسم الذي أطلق عليها بعد عودة روادها من المهجر أي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية - أنها اهتمت في بداياتها بالاشتراكية القومية وبعدها بصناعة الثقافة والحركات الثورية، بالإضافة إلى إبستمولوجيا المعرفة مع فيلسوف الحركة هابرماس (البنية/الفعل)، واستندت في تحليلاتها إلى أفكار أنوارية مع كانط، وديكارت وأفكار القرن 19 مع هيجل وماركس، وعمليا مع فرويد وفيبر، متخذة من النقد منهجا لها لتعرية الأنظمة الفاشيستية وأمراضها الاجتماعية الباثولوجية كالتشيؤ والاغتراب والعقل الأداتي، وهي المفاهيم التي تشكل قطب الرحى في مدرسة فرانكفورت معتبرين عصر الأنوار نقطة مرجعية لمسائل الحداثة.

التنوير ومفهوم العقل الأداتي

إن شعار التنوير الذي جاء به كانط "كن جريئا في استخدام عقلك"، هو نفسه التنوير الذي قضى على أحلام المجتمعات الغربية حسب رواد مدرسة فرانكفورت، واعتبروا أن العقل قام بتصفية نفسه بنفسه، مستندين في أطروحتهم على هيدغر الذي ناقش مسألة انفلات التقنية من يد الإنسان، فصار عاجزا مستسلما لماهيتها، وكأنها جزء خارج عن ذاته على الرغم من أنها حسب هيدغر من صنعه، فكل المبادئ التي جاء بها التنوير من قبيل العقل، الحرية، احترام حقوق الإنسان، بعد سيطرة المؤسسات السياسية والدينية في مرحلة ما قبل الأنوار، إلا أن قطار التنوير حسب مدرسة فرانكفورت قد زاغ عن سكته ولم يف بوعوده التي دافع عنها فلاسفة كبار أمثال: لوك، كانط، مونتيسكو، ديدرو، وبالتالي انقلب التنوير ضد نفسه وبدل تحرير العقل من الأسطورة تبين بعد صعود النازية أنه مازال أسير الأساطير الجديدة، وذلك راجع إلى أحادية استخدام العقل جراء تواطؤ الوضعية التي تحكمت في الطبيعة عبر القياس والحساب وانتقلت بعد ذلك إلى الإنسان الذي وقع ضحية اللاعقل، وهو ما يطلق عليه بالعقلانية الأداتية أو اللاعقلانية، وهاته الأخيرة ليست نقيض العقلانية وإنما أحادية استخدامها بالتكميم، وهنا يقول أدورنو وهوركايمر "التنوير استقى جوهر مادته من الأساطير، وكان يريد القضاء عليها، وحين مارس وظيفة الحكم، ظل واقعا أسير سحرها" [3].

إن التنوير الذي تمتد جذوره إلى الأسطورة والمنطق الأرسطي وذاتية ديكارت التي قامت بتجزيء الطبيعة إلى ذرات ليسهل التحكم فيها، هو نفسه التنوير الذي تحكم في الفرد بواسطة التكميم والإحصاء والثقافة الجماهيرية عن طريق التقنية، وتحول إلى ما يسمى بالعقل الأداتي الذي يحمل بذور فنائه، وتحول إلى البربرية التي لم تأت من طرف عناصر خارجية بل من عناصر داخلية تتمثل في العقل الذي قام بتصفية نفسه بنفسه، كيف تم ذلك؟ الجواب في كتاب جدل التنوير، لكن قبل ذلك وجب التطرق إلى الكتاب الذي كان نقطة انطلاق رواد فرانكفورت، يتعلق الأمر بالتاريخ والوعي الطبقي لجورج لوكاش.

جورج لوكاش*

اشتهر لوكاش بكتابه ذائع الصيت: التاريخ والوعي الطبقي، أعطى فيه الأحقية للعمل الجماعي كقوة مؤدلجة بتكتيك أخلاقي لتبرير الرعب البروليتاري، لكن البروليتاريا في نظره مازالت غير مؤهلة للقيام بدورها التاريخي (الوعي)، لكونها شُيّئت وأصبحت مجرد سلعة، معززا موقفه بماركس حول الصنمية وقدم بذلك التبرير الفلسفي الذي تنبأ به لينين، وانتصر للجدلية في العالم الناطق بالألمانية الذي غيّر وجهته نحو الكانتية الجديدة، وانتصر للذات على حساب الموضوع، عكس تيار ماركس وبالضبط مقدمة نقد الاقتصاد السياسي (الوجود/الوعي)، لأن الذات حسب لوكاش هي داخل التاريخ وليست تابعة له.

هاته القفزة هي من عجّلت بطرده من الحزب وتوجهه نحو روسيا للمشاركة في الثورة الشعبية التي سحقها الجيش الروسي، وبعدها نُفي إلى رومانيا نظرا لاتهامه بتقديمه إرهابا ثقافيا في عهد ستالين وتنكّر لشعاره السفسطائي على لسان بروتاجوراس "الإنسان مقياس كل شيء"، كما تنكر للموضوعات النقدية التي أدارها عن الروائي الروسي دوستويفسكي في حلقة الأحد أو حلقة لوكاش، التي انظم إليها فيما بعد كارل منهايم، ومن ثم فلوكاش ساهم في تأسيس ما يسمى بالبنيوية التوليدية.

جدل التنوير

يعتبر كتاب جدل التنوير أهم نص فلسفي ممثل لمدرسة فرانكفورت النقدية مطبوعا بحركة الفكرة لدى هيجل لاعتبار تاريخ الحضارة الغربية هو تاريخ العقلنة، أي تجريد الطبيعة من سحرها الأسطوري، ومن ثم تفككت الأسطورة نحو العقلانية وهاته الأخيرة ارتدت وفق منطق جدلي ديالكتيكي نحو الأسطورة تتمثل في النازية، وبذلك تمكن العقل من تدمير نفسه بنفسه جراء الثورة العلمية أو الشكلانية التي ترجمها كل من ديكارت وبيكون، هيوم، وبعدها الوضعية التي استبعدت الدين والأخلاق والفلسفة ومن تم ظهر العقل الأداتي نتج عنه علاقات اجتماعية مسحورة [4].

تحول العقل من السيطرة على الطبيعة إلى السيطرة على الإنسان، والمغزى هنا عن العقل الأداتي إذ أصبح الفكر مثل آلة رياضية غارقة في الشكلانية [5] والاتجاه المتزايد نحو ما يسمى ترييض العالم أو الماطسيس، فتم تغييب الطابع الكيفي وأعدم التفكير الحر مقابل تنميط السلوك والرغبات والحاجات لتثبيت دعائم السلطة تحت تأثير وسائل الدعاية والإعلام المرتبطين بنظام الاستهلاك، وأصبح الإنسان في ظل البربرية النازية غير قادر على الخروج من الحاضر للوصول إلى الماضي بغية استشراق المستقبل، وهنا نجد أنفسنا نتحدث عن اللازمنية واللاتاريخية في إحكام السيطرة على الإنسان وهاته المرة سيطرة أخطر من سيطرة المؤسسات الدينية قبل الأنوار، لأنها تحكم العقل والجسد والرغبات في ظل المجتمعات ذات البعد الواحد بلغة ماركوز، سيطرة تشبه أن تكون حالة حصار شاملة.

إن المتتبع لكتاب جدل التنوير يكتشف كيف استطاع هوركايمر وأدورنو الاستعانة بتجربة الوعي الفينومينولوجي الهيجلي (الوعي/الذات/الحضارة)، وتوظيفها بطريقة تتلاءم مع حاجياتهم النقدية لبلورة مفاهيم التشيؤ والاغتراب، وهو نفس المسلك الذي انطلق منه هوركايمر في كتابه خسوف العقل حسب الترجمة الإنجليزية أو نقد العقل الأداتي حسب ترجمة ألفريد شميت، والذي ناقش فيه أن العقل يجب أن يربى في بيئة حرة يشعّ فيها فكر نقدي مصنفا العقل إلى ذاتي/موضوعي/أداتي، متجاوزا انتصار العقل لهيجل ومستحضرا قولة هيجل في كتابه فلسفة الحق: كل ما هو عقلي هو واقعي، وكل ما هو واقعي هو عقلي، ويعتبر هيجل سبق زمانه بمئة سنة بمفاهيمه ويجذبها لسلطته وبالغ في التفريط في الضحايا معتبرهم كديكورات فقط [6].

يؤكد كل من هوركايمر وأدورنو أن الهدف من كتابهما هو مواجهة العقل الأداتي بسبب الانهيار الواضح المتسبب في التشيؤ ومن تم أصبح الانسان مجرد دمية بين مخالب الآلات، وسلب الفرد من فرديته وتحولت قيمته إلى مجرد سلعة أو عجلة مجهولة قابلة لأن يستبدل بها في أيّ لحظة جراء السلوك والفكر اللذان تم تنميطهما عن طريق الاستهلاك، متهمين البروليتاريا بالتواطؤ مع النازية بهدف العقلنة الاجتماعية، أما الفاشية في نظرهما فهي تركيب شيطاني [7]، في حين الرأسمالية قامت بتفكيك الاحتقان البروليتاري عبر أيديولوجية الاستهلاك المؤدية للتبعية والاغتراب وهو ما يطلق عليه هوركايمر بتشيؤ العقل.

إن تفكيك الاحتقان الذي اعتمدته الرأسمالية مرّ عبر وسائل هي ما ندعوه اليوم سياسة [8]، وهاته الأخيرة متمثلة في الإدماج للالتفاف على العنف الثوري، وبذلك وجدت الرأسمالية نفسها مضطرة لخلق رغبات متجددة ووهم الأمل لأنها تعلم أن العامل لا يملك سوى جهده وهذا الإدماج الذي تبنته الرأسمالية في نظر هوركايمر وأدورنو هو ما دفعها للبحث عن



أرضية صلبة لنجاح مشروعها، فاتجهت نحو ما يسمى بصناعة الثقافة أو الثقافة الجماهيرية، ليصبح الأفراد مرتبطين بنجوم رياضيين وسينمائيين، ومع تواطؤ وسائل الإعلام يتم تنميط السلوك قصد التحكم فيه [9]، وبالتالي القضاء على كل محاولة للتحرر من الاغتراب.

هنا يتدخل هوركايمر وأدورنو لمحاولة تقويض ما أطلقا عليه عقلانية السيطرة وتعويضها بعقلانية نقدية، منتقدين بذلك الأفراد اللذين تحولوا إلى جماهير بفعل التقنية التي حولتهم إلى عبيد لها وأصبحت تتحكم فيهم، ونقدهم هذا ليس للأفكار بل للواقع ككل بمؤسساته الثقافية والاجتماعية والسياسية، حيث أقاما علاقة ترابطية على مستوى براكسيس ماركس الذي أوقف الجدل الهيجلي على قدميه في أطروحاته حول فيورباخ حين قال "ليست مهمة الفلسفة تفسير العالم وإنما تغييره".

لم يتقيدا بالماركسية الأرثوذوكسية بل أخذوا عنها جوهرها للتنبيه إلى خطر الرأسمالية مطالبين الفكر بتجاوز النقد الكلاسيكي إلى الثورة الشاملة على صنميتها السلعية، بعيدا عن الأمل الرواقي في العصر الآفل للغروب على حد تعبير شبنجلر، واعتبرا التنوير يماهي بين الحي واللاحي كما تماهي الأسطورة بين اللاحي والحي، فالتنوير حسبهما هو عقلنة الرعب الميثولوجي [10]. إن كتاب التنوير هذا بوصفه أوديسا العقل ظهر مع الإعلان عن ضحايا المحرقة النازية، وكانا يريدان تقديم هذا الكتاب لفريديريك بولوك في عيد ميلاده الخمسين [11]، تتبعا فيه مسألة السيطرة منذ ملحمة هوميروس [12]، حيث أوليس رمز لقيم التنوير والعقل الأداتي، في اللحظة التي يراقب فيها أوليس الطبيعة وينتصر على قواها ليحتفظ ببقائه والعودة إلى موطنه، لكن الطبيعة سوف تنتصر فور رجوعه ويكون أوليس هو وريث القوى التي هرب منها [13]، وكل هاته الأساطير فقط لكي يؤكدا أن التقدم المزعوم وقع ضحية النازية والفاشية والستالينية وتحولت العقلانية إلى لاعقلانية فيقولان "يريدون أن يتعلموا من الطبيعة كيفية استخدامها بغية السيطرة عليها هي والناس، لذلك يدرسون قواعدها بالقياس (...)، السلطة والمعرفة مترادفان" [14].

هربرت ماركوز*

بلغت النظرية النقدية أوج عطائها في النصف الثاني من السبعينات، بعد تبنيها من طرف الطلاب الجامعيين الرافضين لأشكال القمع متأثرين بماركوز الذي ظهرت أعماله بتزامن مع حرب فيتنام التي هزت الرأي العام بأميركا، ففي معالجته لمختلف القضايا والمشاكل سواء بأوروبا أو أميركا لم يخرج عن دائرة مفاهيم جيله، وناقش بدوره التنوير والعقل الأداتي والاغتراب، فالتنوير حسبه يتحرر من الأسطورة وهذا ما دفعه إلى استحضار المنطق الأرسطي حيث القياس والاستنتاج، لكي يتحدث عن إرادة السيطرة في الفكر، ثم تمتد أيادي التنوير لإحكام قبضتها على الإنسان، حيث لا وظيفة للعقل سوى أن يكون أداتيا، ومن ثم تصبح العقلانية حسب ماركوز بمثابة اللوغوس Logos المهيمن، داخل المجتمعات التي سماها ذات بعد واحد، لا تنتج سوى أفراد متصالحين مع الوضع القائم، فاقدين للنقد بل وحتى مجرد الإحساس بالاغتراب

فؤاد حمدي

[15].
كل هذا راجع بالأساس إلى الوضعية التي شن هجومه عليها، لأنها تبطل جدوى كل احتجاج باسم الآفاق التاريخية والحيلولة دون أي تغيير اجتماعي [16]، وبالتالي تم تطويق البروليتاريا من خلال الاستهلاك وتلبية حاجياتها السلعية كي تبقى صامتة عما يدور حولها، ومن ثم تحول مفهوم السيطرة من الماضي حيث كانت في يد شخص مستبد أما اليوم فهي بمنطق القوة داخل المجتمعات التي تختلف عن سابقاتها في استخدام العقل [17] وهو ما أدى بدوره إلى تحول العقلانية الأداتية إلى عقلانية سياسية.

يتفق حول الماهية لكن بعد قراءته لماركس وفرويد وشيلر ينتقد أستاذه هيدغر ويعتبره ناقشها أنطولوجيا وبالغ في التجريد، فماركوز حوّل اهتمامه إلى التحليل الاجتماعي للكشف عن آليات السيطرة متجاوزا الوجود نحو الموجود، عبر إعطاء الأحقية للشروط التاريخية والاجتماعية للتقنية عكس هيدغر الذي يقر بتقويض أسس الميتافيزيقا.

في المرحلة الأولى بنى ماركوز أفكاره من الهيجيلية الجديدة التي تزعمها جورج لوكاش وبالضبط كتاب التاريخ والوعي الطبقي، وحوّل فكر ماركس إلى هيجيلية راديكالية بالإضافة إلى فلسفة الحياة مع دلتاي (الحدس) والهيرمونيطيقيا، لكن هذه العملية لم يكتب لها النجاح، فانعكف على محاولة إيجاد جذور الأنطولوجيا في ديالكتيك هيجل وهي الأخرى لم تحقق ما يصبو إليه ماركوز، إلى أن وجد الحل عند ماركس الشاب وبالضبط المخطوطات الاقتصادية التي ظلت مجهولة حتى سنة اكتشافها، منتقدا بذلك السوفياتيين في تطبيقهم الميكانيكي الماركسية ومشيرا في نفس الوقت إلى الانعتاق التحرري الذي تحقق في عهد غورباتشوف، ومن ثم تمكّن من تحرير البراكسيس من الأنطولوجيا، وكأن ماركوز يقول إن الحل لتجاوز أزمة الماركسية لا يوجد إلا عند ماركس نفسه. وفي المرحلة الثانية انتهج فلسفة النفي وبالضبط كتاب العقل والثورة، حيث قام بدراسة جدلية تتبعها منذ كيركغور، فيورباخ، ماركس، وهي الفترة التي ابتعد فيها عن هيدغر واقترب من هيجل لكن بطريقة مختلفة عن الكينونة والزمان، حيث هيجل يؤكد على دور العقل في الواقع في حين ماركوز يشدد على أن العقل هو القادر على اختيار معقولية الواقع.

أما المرحلة الثالثة فقد مزج الماركسية بالفرويدية وبالضبط كتاب الحب والحضارة الذي انطلق فيه من كتاب فرويد: قلق الحضارات (ترجمة جورج طرابيشي)، كي يناقش القمع والتسلط وينبه الماركسية لإغفالها الدور السيكولوجي المتمثل في الاستهلاك ويعتبره قهر ظاهر وباطن/ واع وغير واع، وهي كلها استعدادات كامنة في البشر للخضوع والقهر، وأخيرا يتوجه للفن لانتقاد علم الجمال الماركسي (الاستيطيقا) ويعتبر الفن هو محفز البشر للتقدم وتحرير الإنسان من عبوديته في ظل لاعقلانيته، مطالبا الفنان بتحويل الواقع إلى لوحة فنية مثل الحركة الطليعية، ويضرب لنا مثلا بالدادائية والسوريالية والتكعيبية (الرسم) أو حتى أعمال أرنولد شونبرغ ذات الإثنتي عشرة نغمة، بالإضافة إلى بكيت في المسرح المضاد (في انتظار غودو)، دون أن نغفل استحضاره للروائي النمساوي فرانز كافكا ويعتبر كتاباته مفعمة بقلق الإنسان المعاصر ومحاولاته العابثة للبحث عن الخلاص، فهو فن من نوع روايات أدبية متمردة ورافضة للتصالح مع الواقع الذي لم يعد يطاق، وهنا يقول ماركوز "إن كافاكا يقطع الصلة مع الواقع المعطى دفعة واحدة، ذلك عندما يسمي الأشياء بمسمياتها، فيكون العمل الفني عنده متمردا ورافضا للتصالح مع الواقع الذي لم يعد مقبولا اليوم" [18].

يورغن هابرماس*

هابرماس أو المثقف الديناميكي الذي يتفاعل مع حركة المجتمع والتاريخ - تتلمذ على يديه الكثير أمثال: أكسل هونيت المدير الحالي للمعهد والفيلسوف الأميركي توماس مكارثي ورئيس الوزراء الصربي المغتال زوران دينديك -ينطلق من المسار الذي تركه رواد الجيل الأول في نقدهم للعقل الأداتي، ويعتبر موقفهم مؤسّس على عقلانية وبيروقراطية فيبر، متهما إياهم مشلولون بالشكوكية والازدراء السياسي، مما دفعه إلى طرح مشروعه من خلال إعادة قراءة التاريخ لاستحضار تجربة لوكاش واعتبرها ماركسية دون ذات، لأن لوكاش يبحث عن العامل الذي يرفض تشيئه.

قام بنقد الأداتية الشمولية سواء النازية أو الفاشية وحتى الآلة القمعية الستالينية؛ متطرقا لتحول بنية الرأي العام والإرادة الديمقراطية مشبها إياها بعلاقة البائع والمشتري في السوق، والسبب حسب هابرماس هو التواطؤ وليس الحوار، وهنا يقدم مشروعه المسمّى المنعطف اللغوي Tournant linguistique الذي لا يحمل فيه المسؤولية للإعلام وحده، بل هناك وسيط يتمثل في اللغة كوسيط للعلاقات داخل العالم المعيش Le monde vecu

فؤاد حمدي



من أجل الحصول على توافق داخل الفضاء العموميL'espace public ، ومن تم ينفتح العقل الأداتي على العقل التواصلي، فالعمل حسبه ليس وحده من يؤثر بل اللغة أيضا، ويتهم ماركس بتجاهلها في كتاباته خاصة رأس المال، ليتجه بذلك نحو الإبستمولوجيا وفلسفة اللغة لانتقاد الوضعية ليس كعلم بل بتحديد حدودها كي لا يتم استغلالها، ومن تم فهو يميز بين ثلاث توجهات رئيسية للعلم: توجه سوسيو – تاريخي مقارن مشتق من فيبر كما في أعمال رايت ميلز، وتوجه تنظيمي مثلما نجد عند بارسونز، وأخيرا توجه نحو الفعل مشتق من الهيرمونيطيقيا والتفاعلية الرمزية عند ميد.

لم يقف هابرماس عند هذا الحد بل شرع في تأسيس ما يسمى بالبنيوية التكوينية بدل فلسفة التاريخ (الجيل 1)، لدرجة اتهامه بالشعبوية لكنه يرد أن تحليلاته لا تنطبق إلا على المجتمعات الحديثة، لتأكيد موقفه المشروط بعمومية الرأي العام والمقبول عقليا، بعد أن قدم تعاليم كانط لأن التنوير حسبه مشروع لم يكتمل بعد ولا يجب أن يرفض بل يُصحّح، منتقدا بدوره الجيل الأول واعتبره بالغ في الراديكاليات لأن الفلسفة حسب هابرماس لا تكتمل بل جدلية، ومن تم يقترح الاستفادة من دراسات النمو المعرفي كما عند كولبرج وبياجيه، أما فيما يخص العقلانية فهي ليست مفهوما نقتبسه من السماء بل هي موجودة في اللغة.

إرنست بلوخ*

اشتهر بلوخ بكتابه ثيولوجيا الأمل الذي لم يعد سوى همجية ستالينية في ظل عجز التيار الأرثوذوكسي، ومن تم فالأمل هو ما لم يتحقق بعد معبرا بصوت عال "أن التاريخ والعالم والوجود لم يتحقق بعد"، ناحتا مفهوم الليس – بعد برجوعه إلى أرسطو في مفهوم المادة حيث الوجود بالقوة، في حين بلوخ يرى أن الوجود هو الكامن في الإمكان، مبررا موقفه دون الحاجة إلى أرسطو بأن المادة تتفاعل من ذاتها، فهي تختمر في "اللاّ" وتتولد في "الليس – بعد" كمنظور أنتربولوجي، فوجود بلوخ يفِرّ من قبضته ويقول: أنا موجود، لكنني لا أملك نفسي.

هي فلسفة تدعو الإنسان ألا يستسلم في البحث عن وجوده بمبدأ الأمل، وكأن هذه الفلسفة تقوم بتحويل الماركسية إلى وجودية مقلوبة، لذلك اتهموه بكون تأثير الأرسطية والأفلاطونية المحدثة، ابن رشد وابن سينا، اليهودية والصوفية هو ما جعل بلوخ يزحزح عن الماركسية أرثوذوكسيتها العقائدية وبالتالي قلب كل شيء رأسا على عقب، وأقام علاقة بين الذات والموضوع لتعويض العلاقة بين المادة والوعي وخرّب الماركسية اللينينية قبل أن يمضي 15 سنة الأخيرة كلاجئ سياسي، أما جنازته فقد حضرها حوالي 3000 طالب حاملين مشاعل الأمل ومتسائلين: ماذا بقي من فيلسوف الأمل في عصر العولمة؟ لم لا، وهو فيلسوف يدافع عن وجوده الذي لا يصبر أبدا على اللاّ- الكامنة في الأنا أكون، لذلك فهو يتقدم نحو الليس-بعد بكبرياء الأنتربولوجيا البورجوازية.

أكسل هونيت

لقد حاول هونيت إعادة إحياء الأوكسجين الفرانكفورتي بالعودة إلى هيجل الشاب – حيث الفرد ومدى ارتباطه بالمجتمع وبالضبط جدلية العبد والسيد ومسألة الصراع من أجل الوجود – دون الوقوع في فخ المفاهيم الأنطولوجية كالروح/المطلق/التقدم والتي لم تسلم من النقد منذ فيورباخ وماركس وصولا إلى الحلقة الداخلية التي يقصد بها أدورنو وهوركايمر، عكس الصراع من أجل البقاء مثل حالة ميكيافيلي وهوبز وبالضبط كتاب التنين حيث حرب الكل ضد الكل، وهنا يُعرّج هونيت على الأعمال الإمبريقية لدونالد وينكوت وميد في التبادلات التفاعلية [19].

يرى هونيت في حديثه عن هيجل أن هذا الأخير وقع ضحية حصار كانطي، والسبب هو كتاب مبادئ فلسفة الحق حيث أسس هيجل ما يسمى ميتا – نظرية حول المنطق في علاقته بالروح، وهو ما يفسر الابتعاد عن هيجل تحت ما يسمى معاداة السامية، لكن هيجل حسب هونيت تعمد ذلك كي لا يسقط في اجترار المفاهيم الكانطية، وبالتالي الانتصار لكتاب مبادئ فلسفة الحق لتقديم أطروحة الاعتراف المتبادل.

إن مفهوم الاعتراف هذا مفهوم قديم – جديد حيث ظهر عند بول ريكور في كتابه سيرورة الاعتراف ومع الفيلسوف الكندي شارل تايلور في الميدان السياسي تحت عنوان سياسة الاعتراف، وأيضا مع نانسي فرازر من خلال الاعتراف العمومي عن طريق: إعادة توزيع الثروات والاعتراف الهوياتي وكذا الاعتراف الجندري، أما مع هونيت فقد ظهر في كتابه الصراع من أجل الاعتراف بمقاربة هيرمونيطيقية ترى أن الدولة عاجزة عن تحقيق الاعتراف المتبادل [20]، وهذا الأخير لا يتحقق إلا عن طريق الصراع منتقدا بذلك الشرط الهابرماسي المتمثل في المنعطف التداولي الضامن لمساواة المتحاورين، ويرى أنه يحجب كل أشكال الظلم والاحتقار والازدراء [21].

ينطلق هونيت من نظرية الفعل التواصلي بغية إعطاء نفس جديد للعقلانية النقدية لمواجهة العقلانية الأداتية، حيث الحوار حسب هابرماس يقضي على كل أشكال الأمراض الباثولوجية، عكس فعل الأمر المفروض على الآخرين والذي يختلف باختلاف المتلقي المهيأ مسبقا لقبوله، أضف إلى ذلك جدية المتكلم، فهونيت يترك كل هذا جانبا ويقوم بمحاولة إدماج بنيوية لأشكال الصراع من أجل الاعتراف؛ وهي الحب كعلاقة إيروسية تؤدي إلى احترام الذات وكمثال على ذلك علاقة الطفل بأمه كاعتراف متبادل، هذا الأخير ينتقل إلى المجتمع عن طريق الحق على المستوى القانوني ومن تم يتحقق تضامن اجتماعي، يعترف من خلاله الفرد بالمجتمع كما يعترف المجتمع بحق الفرد [22]، دون ذلك فلا جدوى من الحديث عن الاعتراف معوضا إياه هونيت بمفهوم الازدراء.

في حديثه عن الازدراء يميز هونيت بين ثلاثة أنواع منه: جسدي فيزيائي حيث الألم مرتبط بالغير وخاضع لسلطانه، الشعور باللامساواة جراء الحرمان من الحقوق المشروعة ثم الحكم على القيمة الاجتماعية بطريقة سلبية، وكل هاته الأنواع من الازدراء هي ما تؤدي إلى الإخفاق الاجتماعي [23]، وهذا ما تناساه هابرماس حسب هونيت الذي يعتبره بالغ في الاتجاه اللساني وتجاهل الطابع الصراعي [24] وقام بما يسمى بالتداولية الكونية أو التعالي المحايث من خلال تواصل لغوي، عكس هوركايمر أو حتى توماس مكارثي أحد أعلام النموذج الشكلاني في الإثنوميتودولوجيا [25].

النزعة النيفوية هي الأخرى حاضرة في تحليلات هونيت ويعتبرها حلقة وصل ضرورية [26] بين الحلقة الداخلية (الجيل 1) والحلقة الخارجية التي صنّف ضمنها فروم*، بنيامين**، لوفنتال، ويعتبر أن أدورنو وهوركايمر وماركوز لم يستطيعوا مقاومة جاذبية البراكسيس، أما هابرماس فهو يبحث عن وسيط (اللغة) واحتفظ بالمنظور الهيجلي الذي يعود إليه هونيت مجددا ليكرر إعجابه بكتاب مبادئ فلسفة الحق والحديث عن انهيار المعنى داخل ما يسمى بالمجتمع المبنين la société structurée، ولتجاوز هذا الطرح يطالب هونيت بإعادة بناء مفهوم الاعتراف ضمن الإطار الشكلاني بالاستناد على التحليل الفينومينولوجي للإهانات الأخلاقية مستفيدا من دروس فوكو وميرلوبونتي.

قراءة نقدية

نقد النقد، هذا ما علمتنا مدرسة فرانكفورت إياه، نقد جدلي مفتوح غير مكتمل، يقرأ الساعة التاريخية وهو ما يفرض علينا تبني منهجيتهم التي رفضت السقوط في وهم تعقيل العالم، وتخلت عن الاقتصاد باستثناء فلسفة فريدريك بولوك، وقامت بإنزال التاريخ من برجه العاجي (ماركس) واعتبرته تاريخ عذاب أو تسلط، ومن ثم وجب القول إن نقد أفكار مدرسة فرانكفورت يجب أن يراعي الشروط الثقافية والاجتماعية والسياسية للمجتمعات، خاصة وأن البربرية النازية كانت نقطة مرجعية في عذابهم المطلق سواء كان روحا عند هيجل أو وعيا عند هوسرل أو كينونة عند هيدغر.

أولى ملاحظاتنا فيما يخص هذه المدرسة تتعلق بإشكالية التسمية من معهد البحوث الاجتماعية إلى النظرية النقدية وصولا الى مدرسة فرانكفورت النقدية، وفي مرحلة سابقة تحت اسم فندق الهاوية الكبير، دون أن نغفل عدم استقرارهم لا مكانيا ولا زمانيا وهو ما عبّر عنه مارتن جاي بعبارة طريفة عندما اعتبر أن المعهد غادر فرانكفورت تحت اسم MARX وعاد إليه تحت اسم MAX (هوركايمر)، وما بين رحلتي الذهاب والإياب سقط حرف R وسقطت معه الثورة Révolution [27].

كل هذه البداية تترجم الولادة العسيرة لهذه المدرسة التي ألقت على عاتقها تصعيد عقلانية الذات بعد الزحف النازي وتعويلهم على البروليتاريا التي أخلفت وعدها نظرا لافتقادها لدليل العمل وهو ما يفسر اهتمامهم بمفاهيم التشيؤ والاغتراب حيث هذا الأخير جزء من هويتهم كيهود مغتربين عن واقعهم الذي وقع تحت قبضة النازية والفاشية والستالينية، لكن المثير في الأمر هو اهتمامهم بالطبقات المسحوقة على الرغم من أنهم أبناء أسر ثرية مثل فليكس فايل مموّل المعهد، وأدورنو ابن تاجر المشروبات الثري، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل: هل فعلا الطبقة العاملة هي محور اهتمامهم أم فقط تم استخدامها كبرميل بارود؟

الاغتراب كان أشد أنواع الظلم بالنسبة إليهم خاصة أدورنو الذي اعتبر أن الواقع الأوروبي بلغ اللامعقولية لدرجة الاستعانة بنسب والدته (جنسية إيطالية) للحصول على الجنسية الأمريكية، وبقيت يوتوبياه غير مكتملة مما دفع به نحو الفن، في حين هوركايمر عاد إلى تشاؤمه الشوبنهاوري الذي كان قد بدأه منذ طفولته على نهر الماين وارتمى في أحضان اللاهوت الديني.

لم تُقم المدرسة منهجا نسقيا لأعمالها وهذا واضح من خلال اعتبارهم المجتمع كلاًّ ضدّيا حافل بالمتناقضات (صراع الأضداد)،

ومن تم حسب بوتومور فهي ظاهرة مركبة تحولت إلى حلقات دوغمائية وعوّلت على البروليتاريا في مرحلة أولى، ثم تحاشتها مع هابرماس وبالتالي أصبحت ماركسية دون بروليتاريا، واستسلموا للمد الزاحف للرأسمالية دون أن نغفل انتصارهم لفيبر حول التمركز الأوروبي للعقلانية، وهو ما فسره هابرماس فيما بعد أن تحليلاته لا تصدق إلا على المجتمعات الحديثة.

أوشفيتس، هو الصورة التي تطرق لها أدورنو محاولا تمزيق أقنعة اللا - عقل حيث الظلم والعذاب، لكن أوشفيتس ليس وحده المعبر عن هذا الواقع، فثمة أنواع عدة منه، فلماذا أوشفيتس بالذات؟ هل يستحق أن يكون وقفة تاريخية للجحيم؟ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مجاعة الصومال ووحشية هيتشكوكية في سراييفو.

إن أهم شيء يجب أن نستخلصه من هذه المدرسة هو عدم تغافل دور العقل في حياتنا لأن الذات مسجونة بالموضوع، كما أنها تقربنا من فلسفة شوبنهاور، نيتشه، دلتاي، والاقتراب من الوجودية حيث الحقيقة لا يمكنها أن تكون حقيقة إلا بخداع الذات، لهذا اتهمت هاته المدرسة بحسها المأساوي ودياليكتيكها السلبي مع أدورنو وطوباوية ماركوز وزعزعة الماركسية اللينينية من الداخل بعد أن أضاعت مهمتها في تغيير العالم (ماركس)، وأصبحت لها مهمة واحدة هي النقد وتوعية الناس أن العالم لم يتغير بعد، وانتهت إلى ما يسمى باليسارية العدمية أو كما وصفهم ابن المدرسة فالتر بنيامين: باليسار المكتئب.

كاتب من المغرب

فؤاد حمدي



دلو السرطانات

هل تؤسس مجتمعات الحداثة لكهنوت جديد؟

زواغي عبدالعالي

إن أكبر مشكلة يواجهها الناس في هذه الأفضية الجديدة التي وجدنا أنفسنا مقذوفين في لججها ومفتونين بسحرها، أنها تمنعهم من تكوين رأي شخصي بعيدا عمّا يتم تداوله ونشره، فغزارة الأخبار والصور والفيديوهات التي تتدفق من صفحات مؤثرة وشخصيات تتمتع برأسمالية "لايكات" كبيرة وطاغية، توحي للمتلقي بأنه لا داعي للتفكير، فهي التي تفكر بدلا عنه، وما عليه سوى أن يعتنق رأي الأغلبية التي تتابع هؤلاء المؤثرين وقادة الرأي بالملايين، ويضغط على إيموجي الإعجاب، أي أن عليه أن يصدق ما يقولونه ويقررونه فقط، دون مناقشة أو محاججة، لكأن الحقيقة هم فقط من يعرفونها ويستفردون بنقلها من منابتها الأصلية، وإلا فأنت منبوذ وناقص عقل وخارج عن الجماعة/الحشد وشارد عن السائد، أي أن صوتك دون قيمة كما في الحشد الحقيقي.

لقد بات الكثير من المستخدمين ممنوعين من ملَكَة تكوين رأي شخصي مستقل، وذلك بسبب الطوفان الرقمي الذي يغمر الجميع دون تفرقة، مع طغيان آراء المؤثرين الأكثر متابعة على المنصات الاجتماعية، الذين يجيدون مداعبة الكوامن النفسية والفكرية للحشود الافتراضية، الأمر الذي يؤدي عادة إلى الاستسلام للتيار الجارف و"الانضمام إلى الصف" واعتناق رأي الأغلبية والتخلي عن الرغبة في معرفة ما يجهله الآخرون مع فتور مريع في إرادة السعي نحو امتلاك سرديات وحقائق أخرى بناء على مَلَكات الفرد وقدراته الإدراكية الذاتية، وهذا الأمر شبيه بما سطّرته نظرية يابانية قديمة كانت تسمى "نظرية دلو السرطانات"، والتي تقول إنه عند وضع مجموعة من السرطانات/السلطعونات، في دلو على شاطئ البحر، فإن كل من يحاول الخروج من الدلو تقوم البقية بالانقضاض عليه ومنعه من الخروج، لذلك اعتبر اليابانيون كل من يريد الهجرة للدراسة أو العمل أو اكتساب معارف جديدة خارجا عن روح المجتمع في ذلك الوقت، ومعاديا لما كان سائدا، وهذا ما يحدث بالضبط في المجتمع الافتراضي الذي تتحكم فيه فواعل موجهة، تنتهي عندها جميع الخيوط فتتلاعب بالأفراد كما تشاء وتخضعهم لأعرافها وقوانينها، ولذلك فإنه من الأهمية بما كان، أن تتعزز لدينا غريزة البحث وتقليب الحقائق ومقارنتها، واكتساب مهارات التفكير النقدي، وإلا سنظل في دلو "السرطانات الرقمية" أبد الدهر، غير قادرين على معرفة العالم الحقيقي خارج الأطر المُعدة سلفا.

طوفان الكراهية وسوء التأويل

زيادة على ذلك، يبدو أننا نعاني من مشكلة سوء تأويل مزمنة، ليست مقتصرة على النصوص الدينية المقدسة أو الدساتير والقوانين الوضعية والأحداث الراهنة فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى المعيش الاجتماعي، من خلال سوء تأويل الآخر لمواقفنا وأفكارنا ونياتنا الدفينة، بناء على تمثلاته وأوهامه وهواجسه، فيمارس علينا هذا الآخر نوعا من "القراءة الطباقية" بتعبير المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، لكن بتوجيه سلبي متعمد مغلف بالظنون والاتهامات المبيتة.

هذه المشكلة تتفاقم على منصات التواصل الاجتماعي، حيث تمارس الكثير من "الكائنات المعلوماتية" عربدتها التأويلية وتعقد محاكمات لكل منشور لا يتساوق مع ما تريده وتشتهيه، أو يناقض "الانحياز التأكيدي" الذي درجت على بناء ردود فعلها المعيارية وفقا له، خصوصا أن هذه الأفضية، خلقت مجتمعا شبكيا متناقضا، هوية كل واحد من أفراده هي حكاية أو سردية والجميع يمنحون هوية لبعضهم البعض، بشكل قد يكون معاكسا تماما للواقع، حتى غدت هذه المواقع ساحة معركة حقيقية، ومحاكم تفتيش تنصب المشانق لكل ضحية جنى عليها سوء التأويل المدفوع بنزوات وتحيزات عمياء غير قابلة للدحرجة.

إنه لأمر مألوف اليوم أن نشهد في خضم الإغراق المعلوماتي ومع كل خبر أو منشور، بروز كائنات معلوماتية، في الغالب مجهولة أو عبارة عن بوتات وخوارزميات، مهمتها "التحريش والاستدراج" ونشر الكراهية بين مختلف الأطراف لدفعهم نحو الصدام والشقاق، باستخدام "الوسوسة الرقمية" التي تطال مستخدمي مواقع التواصل الاجتماعي، فلا غرابة أن تنتشر فيديوهات وهاشتاغات ومنشورات، أصحابها يؤدون دور الشيطان بامتياز، من خلال نفث السموم المزوجة بالكثير من المغالطات والأكاذيب والجهالات.



عمار الشوا

التهديد الرقمي للفطرة الإنسانية

لقد صارت الفطرة الإنسانية مستهدفة على هذه المواقع والمنصات، لأن بيئة الإعلام الحالية تؤثر في المستخدم وفي وعيه، فهو

يتشكل بها وفيها، لكن ذلك، للأسف، يجعله "مشوها" إذا استعرنا التسمية الواصفة التي أتى بها سالفا جون جاك روسو للدلالة على قوة البيئة المحيطة ودورها في إحداث التغيير على شخصية الإنسان وسلبه لفطرته وطهره، لما تعرفه البيئة الرقمية من ظواهر إثنوغرافية وممارسات وتفاعلات ذات تأثير قوي جدا على الفرد خاصة والمجتمع عامة.

فالفطرة الإنسانية مستهدفة، ومواقع التواصل الاجتماعي باتت المكان/السوق الذي أباض فيه "الشيطان الرقمي" وأفقس، إنه على الدوام يتطور ويتكيف مع مستجدات كل عصر ليحقق وعده؛ ولا مندوحة من الاحتراز منه رقميا أيضا بتعويذات خاصة جدا، من خلال التفكير النقدي والكثير من العقلانية، فأنت على رأي أحدهم، لست خاضعا لأيّ حتمية بإمكانها أن تبقيك نفس الشخص الذي كنته قبل عام، أو قبل شهر، أو حتى قبل يوم واحد فقط، أنت هنا من أجل أن تخلق نفسك باستمرار دون أن نغفل عن دور المدرسة في بناء أجيال مفكرة وعقلانية، فلا خير في نظام تعليمي عاجز عن جعل الطلاب والتلاميذ يمسكون بناصية التفكير والشك والسؤال ومهارات الاتصال.

الاتصال المؤسسي وحروب الرأي العام

غير محمود في الأعراف الاتصالية أن تكون البيانات والأخبار الرسمية ضبابية وحمالة أوجه، فهي إن كانت ذلك، فمعناه أنها لا تمنح أيّ اعتبار للمضاعفات الاستراتيجية للمعلومة، كونها وفق هذا المنظور، لا تفسر بدقة الحدث أو تجتزئه من صورته البانورامية، ولا تجيب على جميع الأسئلة بل تتركها مفتوحة تحيل على تفاسير وتأويلات مختلفة ومتضاربة، مما يجعل الرأي العام نهبا للشائعات والأخبار المضللة التي تنتعش وتنمو في البيئة غير المخصبة بالمعلومات الصحيحة والوافية، ولا تلبي الحاجات المعرفية للناس ولا تشبعها (والشيطان يختبئ داخل التفاصيل).

إن الاتصال عصب الحياة المعاصرة، ورأس الحربة في الحياة دائمة الاتصال التي نحياها، والمعروفة ببيئتها المتغيرة الملوءة بفواعل وصيادين وأجندات وأيديولوجيات مختلفة، يمكنها التلاعب بالمعلومات وإعادة إنتاجها ونشرها وفق ما تخطط له، باستخدام تقنيات فائقة، لاسيما في مواقع التواصل الاجتماعي، كالبوتات (روبوتات الإنترنت) والخوارزميات المتحيزة وغيرها من الأدوات الرقمية، من هنا يجب أن نعي حساسية القضية وضرورة إسناد الوظائف الاتصالية للكوادر المتخصصة والخبرات العالية في هذا المجال، لأن الأمر لا يتعلق بأخبار عن سقوط رجل في حفرة، بل عن حفرة لإسقاط دول، لذلك فالأجدى أن تسند مهن الاتصال والعلاقات العامة للمتخصصين الذين يملكون ذخيرة علمية صلبة ومهارات تقنية عالية مع الكفاءة والاستحقاق، خاصة إذا تعلق الأمر بالمؤسسات الحساسة في الدولة، حتى لا تصير هذه الأخيرة فاشلة اتصاليا ومشلولة أثناء أيّ عدوان أو هجوم إعلامي منظم على الرأي العام، فيسهل توجيهه ورصّه في خندق واحد، لقيادته ضمن قطيع منظم ضد المقدس أو ضد الحقيقة أو ضد الرأي المخالف أو ضد الوطن والمجتمع برمته.



كاتب من الجزائر

عمار الشوا



بيليندا كانّون

خيال متوسطي

بيليندا كانّون روائيّة ومفكّرة فرنسية، لأب من أصول صقلية وأم من كورسيكا، وُلِدَتْ في تونس سنة 1958. وعاشت طفولتها في مرسيليا تغمرها ذاكرة الحنين إلى تونس الّتي حملها والداها وجميع أفراد عائلتها، والّتي صاغت خيالها المتوسّطي. حصل عملها "كتابة الرّغبة" سنة 2001 على جائزة الأكاديميّة الفرنسيّة للنّقد الأدبيّ، كما حصل كتابها "الشّعور بالاحتيال" على الجائزة الكبرى للنّقد الأدبيّ لجمعيّة الكتّاب سنة 2005.

مع نهايات العام الماضي أصدرت كتابين: "كتاب الغروب" (منشورات الفيستمبوار"، 130 صفحة)، و"مديح صغير للتّعانق" (منشورات غاليمار، سلسلة 2 يورو، 128 صفحة).

في حوارها مع "الجديد" تجيب الكاتبة عن عدد من الأسئلة التي تستكشف جوانب من عملها الفكري والأدبي. المؤثر أنها تبدو متعلقة بخصوصية كون عائلتها عاشت على امتداد ثلاثة أجيال في حيّ من تونس يُطلقُ عليه اسم صقلّيّة الصّغيرة، حيث ولدت الكاتبة نفسها. ونستشف من حوارها ذلك التقدير الخاص لفكرة الانتماء المتوسطي، بكل ما يفرضه ذلك ويشير إليه من دلالات استثنائية بالنسبة إلى كاتبة ومفكرة عنيت أعمالها بعالم النساء وكفاح المرأة من أجل المساواة الحقوقية والثقافية والاجتماعية، والسياسية، وبالصراع الفكري الدائر من حول جماعات وتيارات الحركة النسوية. وهي تتسلح بمنطق فكري يعبّر عن منظور لا يقبل بفكرة الصراع السلبي بين عالم النساء وعالم الرجال، بل لا يقبل بتكريس فكرة الحدود الشرسة بين العالمين، رغم الخصوصيات والاختلافات.

من هنا فإن كتابها "غواية بينيلوبي" إنما يطلق جملة من الرؤى والأفكار المعاكسة لأفكار التيارات النسوية المتطرفة، فهي تعتبر أن هذه التيارات إنما تهدد بتطرفها التاريخ التحرري للمرأة إذ تؤخر بنزوعها العدائي إنجاز العمل الخلاق للنساء نحو المساواة. وبالتالي فإن نقد الاتجاهات المتطرّفة ينطلق لديها من اعتقاد يرى أن ما يوحدنا كرجال ونساء هو كوننا بشراً يملكون الرغبة نفسها في الحرية والتآلف. أكثر من ذلك، فإن بيليندا تعتبر أن " النّسويات اللّواتي لم يعدن يمثّلن الكونيّة، يخاطرن بالتّراجع عن العمل الذي أنجزته سابقاتهنّ".

أخيراً، وفي ما يتصل بانتمائها الثقافي، فهي تعتبر نفسها ذات ثقافة فرنسية "كان حظّي أنّي ولدتُ في اللّغة الفرنسيّة"، إنما "كثيراً ما أقولُ إنّ جنسيّتي هي أن أكون (لغتي أنا)".

قلم التحرير

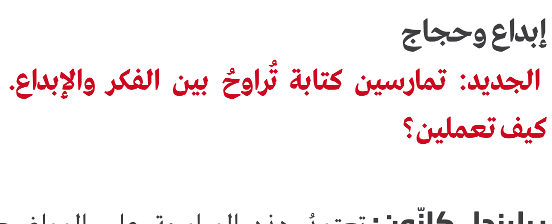
الجديد: في نصّ لك تحت عنوان "المجيء من بحر"، تروين أصولك العائليّة بهذه الطّريقة: "المتوسّط هو البحر الّذي من خلاله تركوا صقليّة إلى تونس وبعد ذلك، بعد ثلاثة أجيال، تركوا تونس للرّحيل إلى فرنسا. يُمثّلُ دائما ركوب البحر الذّهاب إلى المجهول والجديد، هي طريقة لإعادة توزيع أوراق الوجود..".

هل يمكنك أن تفتحي لنا نافذة على ملامح من حياتك الأدبيّة على ضوء هذا النصّ وما تكتبين ويشبه هنا حكمة قديمة: "كلّ من عانو من وصمة العار المرتبطة بالأصول هم إخواني، وهو ما يُفسّرُ اهتمامي بالشّعور بالاحتيال ومعرفة عميقة بالموضوع"؟

بيليندا كانّون: كانت عائلة والدي تعيش في صقلّيّة في نهاية القرن التّاسع عشر، في ظروف صعبة، دون أدنى شكّ، لأنّ البلاد



كانت فقيرة جدّا. لا أعرف الكثير عن هذا الماضي باستثناء هذا: مثل كثيرين آخرين، قرّروا الاستقرار في تونس، المكان الأقرب إلى جزيرتهم... لذلك، عاشت عائلتي على امتداد ثلاثة أجيال في حيّ من تونس يُطلقُ عليه اسم صقلّيّة الصّغيرة، حيث أنا نفسي ولدتُ. لكنني بالكاد قضّيتُ أكثر من عام ونصف: وهذا ليس كافيا لامتلاك الذّكريات. من ناحية أخرى، كانت طفولتي في مرسيليا تغمرها ذاكرة الحنين إلى الماضي لتونس الّتي حملها والداي وجميع أفراد عائلتي، والّتي صاغت خيالي المتوسّطي.



DICTIONNAIRE DES MOTS MANQUANTS
DIRIGÉ PAR BELINDA CANNONE & CHRISTIAN DOUMET

لذلك ليس لديّ اليوم إحساس قوي بالانتماء الجغرافيّ، وأشعرُ فقط أنّني أتيتُ من البحر، الّذي عبره أجدادي عدة مرات. يجب أن ندرك أنّ كلّ أولئك الّذين يأتون من تونس، وأعرف كثيرين من يهود وصقلّيّين وإيطاليين وفرنسيّين، احتفظوا بصورة تونس الفردوسيّة حتّى عندما كانوا، مثل عائلتي، فقراء جدًا هناك. هذا الوضع الاجتماعيّ، هذه الهجرات المستمرّة، خلقت في داخلي شعورًا قويّا جدّا بالتّضامن تجاه كلّ من يعاني من صعوبة مرتبطة بأصله. أفهمهم بشكل وثيق. هذا بلا شكّ أحد الأسباب التي دفعتني لكتابة هذا الكتاب الفكريّ "الشّعور بالاحتيال"، الذي أحلّلُ فيه شعورًا واسع الانتشار ولكنّه غالبًا ما يظل سرّيًا، ألا وهو عدم الشعور بالشّرعيّة في المكان الّذي نوجد فيه، أيّا كان هذا المكان.

كان حظّي أنّي ولدتُ في اللّغة الفرنسيّة، من قبل والديّ (والدتي كورسيكيّة وأبي تلقّى تعليمه في المدرسة الثّانويّة الفرنسية)، وبالتّالي أن أكون قادرة على الاستقرار بفرح ودعم قويّ في هذا البلد. كثيراً ما أقولُ إنّ جنسيّتي هي أن أكون "لغتي أنا"، لأنّني أعيشُ قبل كلّ شيء في منطقة فكريّة تتكون من لغة وثقافة مثل أيّ إنسان على وجه الأرض، بالمناسبة!



أوديسيوس يريد فقط العودة إلى المنزل... هناك شيء مخيّب للآمال حول هذا الموضوع



إبداع وحجاج

الجديد: تمارسين كتابة تُراوحُ بين الفكر والإبداع. كيف تعملين؟

بيليندا كانّون: تعتمدُ هذه المراوحة على المواضيع الّتي تهمّني في فترة معيّنة: أحيانا هي مواضيع تفكير وأحيانا هي مواضيع خيال إبداعيّ. عندما أردتُ التّفكير في التعجّب وفي القبلة أو في طبيعتنا بمثابة أشخاص يعيشون علاقات، عندما حاولت نقد بعض أنواع النّسويّة أو التّقليديّة المعاصرة، فرض جنس المقال الأدبي نفسه عليّ. فالمقال عمل حجاج ومقترحات فكريّة، نوع من الحوار مع عصري كذلك. لكن عندما أطرحُ أسئلة "لا أجوبة لها"، فقط لبسطها، كتلك المرتبطة بعنف العالم أو بقوّة الرّغبة في الحياة، تبدو لي الكتابة الإبداعيّة أكثر ملاءمة. في الوقت الحاليّ، على سبيل المثال، أكتبُ قصصا قصيرة عن الطّفولة وعن هشاشتها...

مذاق القبلة

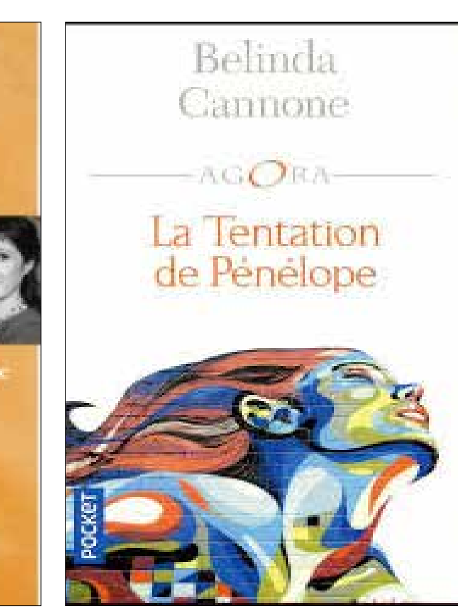
الجديد: نجحت في كتابة كتب جميلة جدّا حسب الطلب، على الأقلّ في سلسلات تحتوي على فصول وأبواب مسطّرة من قبل النّاشر، مثل سلسلة "الميركور الصّغير" عند دار ماركور دي فرانس، أو "فوليو 2 يورو"، بالنّسبة إلى كتب "مديح صغير للرّغبة" (2013) و"مديح صغير للتّعانق" (2021). كيف تتمكّنين من الاحتفاظ بالحريّة الّتي تميزّك مع احترام قيود التّحرير؟

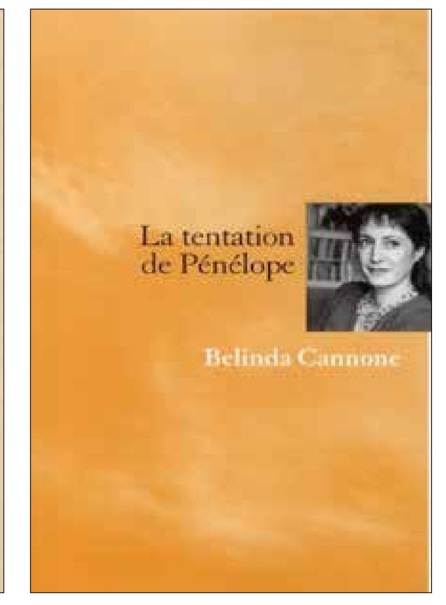
بيليندا كانّون: في الواقع، هي ليست أعمالا حسب الطّلب. "المدائح الصّغيرة" مقيّدة فقط بطولها (ليس أكثر من 15000 حرف) وهي تتّسم بنبرة شخصيّة إلى حدّ ما. علاوة على ذلك، تمكن ملاحظة كيف أنّ لكل منهما شكلًا مختلفًا تمامًا، يتمثّلُ "مديح صغير للرّغبة" في مجموعة من الأمثال الشّذريّة، أي 250 نصّا قصيرًا لاستحضار الرّغبة الجسديّة، بينما أفكّر من خلال "مديح صغير للتّعانق" انطلاقا من رقصة التّانغو المأخوذة كاستعارة،













في طبيعتنا ككائنات مرتبطة، وهو كتاب نجد فيه فصولا عاديّة. الطّلب الحقيقيّ الوحيد يتعلّق بـ"مذاق القبلة". في هذه المجموعة لمنشورات ميركيور دي فرانس، الهدف هو تقديم حوالي ثلاثين مقتطفًا من نصوص حول موضوع معيّن والتّعليق عليها. ولكن مرة أخرى، يبقى كل شيء مفتوحًا في الاختيار. كما أنّني كتبت قبلها بعام "القبلة ربّما" (2011)، كان الأمر سهلاً وممتعًا في نفس الوقت.

غواية بينيلوبي

الجديد: كتبتِ في "المجيء من بحر"، "أتذكّرُ خيبة أملي عندما أدركتُ ذات يوم أنّ أوديسيوس في الأوديسة يحاول العودة إلى المنزل، فهل هذا كلّ شيء؟ الملحمة الأولى والأكثر استثنائيّة في ثقافتنا لا تروي سوى الرّغبة العنيدة في الرّجوع إلى غرفة نومه؟ الرّجوع إلى المنزل؟ لأنّ الأوديسة لا تروي الرغبة في المغامرة (حتّى لو واجه أوديسيوس جميع أنواع المغامرات، في طريق العودة)، أو الرّغبة في العبور، والرّغبة في تخطّي الحدود. لا، إنّها تكشف عن الحنين إلى إيثاكا، الرّغبة في الرّجوع إلى المنزل، الزّوجة، الابن، الوالد والكلب."

وأنتِ مؤلف كتاب "غواية بينيلوبي". ماذا يمكنكُ أن تضيفي لتثمين هذا القول؟



بيليندا كانّون: أوه! هذه محض مصادفة! يَفرِضُ أوديسيوس نفسه تحت قلمي وأنا بنتُ مهاجرين. ما الّذي نبحثُ عنه عندما نذهب إلى المغامرة؟ لكن أوديسيوس يريد فقط العودة إلى المنزل... هناك شيء مخيّب للآمال حول هذا الموضوع.

أمّا بالنسبة إلى بينيلوبي... فقد كتبتُ عن النّسويات لأنّني أهتمّ باتّجاهات معيّنة في النّسوية المعاصرة تُبرزُ ما الّذي يفصل بيننا كرجال ونساء، وليس ما يوحّدنا: ألسنا جميعا وبنفس الطّريقة بشر لنا نفس الرّغبة في الحرّية والمساواة؟ بدا لي أنّ هذه الاتجاهات تُخاطرُ بتأخير العمل نحو المساواة، وللتّعبير عن هذا الخوف، نشأت صورة بينيلوبي لتجعل الخاطبين يصبرون، وهم الّذين يعتقدون أنّ أوديسيوس لن يعود أبدًا وأنّه يجب عليها الزّواج من أحدهم، تعدهم بينيلوبي باختيار واحد في اليوم الذي تنتهي فيه من نسجها. ومع ذلك، لتأجيل الموعد النّهائي، فإنها تتلف ليلا العمل المنجز أثناء النهار. وبالمثل، فإنّ النّسويات اللّواتي لم يعدن يمثّلن الكونيّة، يخاطرن بالتّراجع عن العمل الذي أنجزته سابقاتهنّ. لذلك عندما بحثتُ عن عنوان للكتاب، فرضت بينيلوبي نفسها. بيننا، ليس عنوانًا جيّداً جدّا، على وجه التّحديد لأنّه يطلب شرحًا، لكنّني لم أجد عنوانًا أفضل! في الإصدارات الأخيرة، رأيتُ أنّه من المناسب إضافة عنوان فرعيّ "مسار جديد للنّسويّة".

> الحبّ الممزوج بالرّغبة هو ما يجعلنا نختار كائنًا من بين حشد إخواننا من بني البشر

مسألة الرغبة

الجديد: تستخدمين كلمات قويّة مثل "الرّغبة"، "التّعانق"، "الحبّ". أين يبدأ الشّعر، الجمال، النّشوة في كلّ ذلك؟ ما سنسمّيه "الإغواء" وأين ينتهي؟ لا شكّ أنّك ترين ما نلمّحُ إليه: تختمين كتاب "غواية بينيلوبي" برسالة غير منشورة (إصدار سلسلة الجيب لعام 2019)، فيما يتعلّق بقضية وينشتاين، وتتساءلُ المرءُ إذا كان لشبكات التّواصل الاجتماعيّ دور في الأمر مع التّشويه والتّنكيل خارج إطار القانون وبصورة في الكثير من الأحيان ضاربة في العنف، ممّا يضرّ بالنّضالات الحقيقيّة والقضايا النّسويّة. إلى جانب ذلك، ألا يمكن اعتبار قصّتك القصيرة "العلاقات السّامّة"، الّتي نُشرت في أعمدة صحيفة لوموند في 24 أغسطس الماضي، وصفا لهذا القول؟

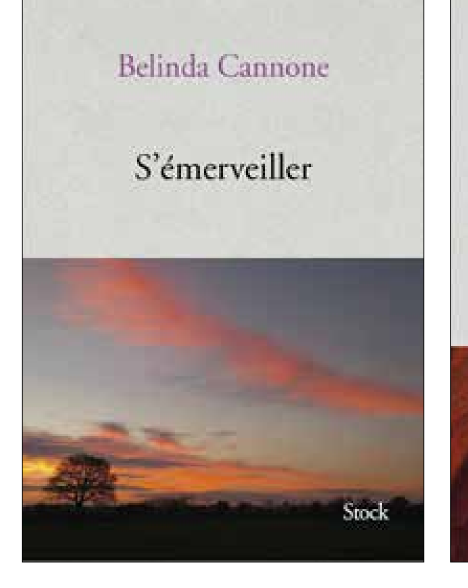
بيليندا كانّون: الرّغبة هي أوّلا وقبل كلّ شيء الرّغبة في الحياة، والاستيقاظ في الصّباح، والتّرحيب باليوم القادم بفرح، إن أمكن. إنّها ما يحارب فينا القوة المظلمة للكآبة. الحبّ هو تلك الرابطة - الأجمل - الّتي تجمعنا بالآخرين، أحيانًا مع واحد (أو واحدة) على وجه الخصوص. إنّ الحبّ الممزوج بالرّغبة هو ما يجعلنا نختار كائنًا من بين حشد إخواننا من بني البشر، شخص نعتزّ به ونرغب فيه أكثر من أيّ شخص آخر حتّى لو لم تكن هذه الرابطة دائما أبديّة. كان هذا موضوع كتابي قبل

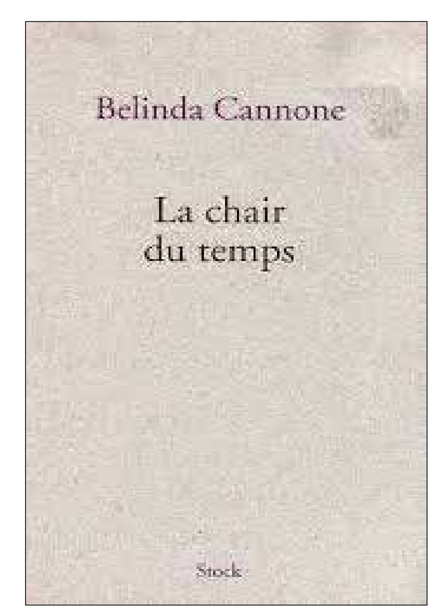


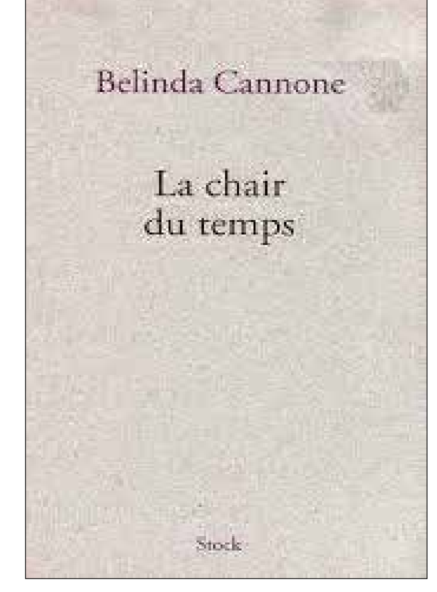












الأخير "الاسم الجديد للحب" (2020). يجب أن أعترف أنّني مهتمّة باستمرار بحقيقة أنّنا مرتبطون، وأنّ تعريفنا وهويّتنا علائقيّة، أي مرتبطة بالتّفاعلات الّتي نعيشها بفعل ذلك. حتّى الإعجاب كما أفهمه شكل من أشكال العلاقة، فهو يربطنا بالطّبيعة والكون بقدر ما يربطنا بالكائنات الحيّة. ومن هنا جاء هذا الكتاب الأخير الّذي أتحدّثُ فيه عن "التّعانق" (embrassement) وهو مصطلح لا يستخدم غالبًا بالفرنسيّة ولكنّه يتحدث بوضوح عن القدرة على حسن الاستقبال والضّيافة الّتي تشكّلُ جمال الإنسان.

لذا في الواقع، أتتخيّلون النّسويّة الجديدة، التي تمّ تصوّرها فقط بطريقة عدوانيّة، مثل "حرب بين الجنسين"، تبدو مدمّرة بالنّسبة إليّ. لأنّنا نُحبّ الرّجال ونُريدُ أن نعيش معهم بسعادة، فنحن نسويّات، وليس لأننا نكرههم! بالإضافة إلى ذلك، شبكات التّواصل الاجتماعيّ، مثل اللغة، وفقًا لإيسوب، هي أفضل وأسوأ الأشياء، ومقدرتها على الضّرر لا غبار عليها. يجبُ إذن مناهضتها بقوّة القانون، والمرور عبر المحاكم بدلاً من عمليّات الإعدام خارج نطاق القانون في وسائل الإعلام.



خطوة جانبية

الجديد: آن ديفورمانتيل، التي توفّيت ببطولة في 21 يوليو 2017، كانت صديقتك. هل يمكن أن تخبرينا عنها وعن علاقتك بها وعن أعمالها؟

بيليندا كانّون: كانت آن أوّلاً وقبل كلّ شيء صديقة عزيزة جدّا بالنّسبة إليّ، شخصًا، بغض النّظر عن المدّة التي أمضيناها دون رؤية بعضنا البعض، نستأنف معا الحديث من حيث توقّفنا، مثل راقصين يبدآن الرّقص مرة أخرى في تناغم لا مثيل له. كانت تجمعنا الكثير من الآراء حول الرّغبة والسّعادة، ولهذا أصبحت ناشرتي. بعد أحد الحوارات العديدة الّتي أجريناها، طلبت مني التوسّع في ما أفكر فيه بشأن الرّغبة، لسلسلة فكريّة كانت تديرها. تلك كانت ولادة "كتابة الرّغبة". قبل ذلك، لم أفكّر مطلقًا في كتابة المقالات الفكريّة (باستثناء الأكاديميّة منها، وهو أمر مختلف تمامًا). لذا فقد كتبت كتبي الفكريّة الأربعة الأولى بفضلها ومن أجلها.

لأنّنا نُحبّ الرّجال ونُريدُ أن نعيش معهم بسعادة، فنحن نسويّات، وليس لأننا نكرههم!

كانت تعجبني طريقة تفكيرها لأنّها كانت تتميّز دائما بما سأسمّيه خطوة جانبيّة، أي بالابتعاد عن الأفكار العاديّة. كانت "تُزحزح" المفاهيم والمصطلحات. ودائما انطلاقا من تجربة معيشيّة، تجربة خاصّة بها أو بمرضاها، والتّي في رأيي تعطي الكثير من القيمة لفكرها، إنّها ليست مجرّدة.

الجديد: إذا كان عليك أن تبدئي من جديد، فما هي الخيارات التّي ستتّخذين؟ إذا كان عليك أن تتجسّدي في كلمة، في شجرة، في حيوان، فماذا ستكونين في كلّ مرّة؟ أخيرًا، إذا كان لا بدّ من ترجمة نص واحد لك إلى لغات أخرى، إلى العربيّة على سبيل المثال، فما سيكون ولماذا؟

بيليندا كانّون: إذا اضطررتُ إلى البدء من جديد، فلن أغيّر أيّ شيء بشأن اختياراتي السّابقة. أحبُّ حياتي، فلقد أصبحت مكثّفة من خلال العمل الكتابيّ الّذي دائمًا ما يكون رهانًا محفوفًا بالمخاطر، من خلال الأصدقاء والأحبّاء الّذين يشكّلون أساس كل الوجود، من خلال فرحة الوجود في العالم على الرغم من عنفه ومن كونه غالبًا مجنونا.

إذا كان عليّ أن أكون كلمة، سأكون الرّغبة؛ إذا كنت شجرة، فسأكون شجرة زان بأغصانها الجميلة المرنة التي تطفو في الهواء، وأوراقها المزجّجة والمدبّبة الّتي أحيانًا ما تكون أرجوانية جميلة؛ إذا كنت حيوانًا... آه... فسأكون ربّما قطّة تكون حرّة ومسالمة طالما لم يزعجها أحد.

لم يُترجم أحد كتبي بعد إلى أي لغة، وأنا آسف لذلك لأنّه يستكشف تجربة إنسانيّة عالميّة: التعجّب. أحاولُ أن أصف وأفكّر في شروط إمكانيّة ظهور شكل التعجّب الّذي أشير إليه أحيانًا على أنه "متواضع". متواضع، ليس لأنّه ضعيف، ولكن لأنّه يمكن أن يولد أمام عالم متواضع وعاديّ. في بعض الأحيان، سيكون طائرًا يغنّي، أو ضوءا على سياج، أو سماء متنوّعة أو ابتسامة وديّة. لا داعي للذّهاب بعيدًا والعثور على "عجائب" مبهرة، عروض فاخرة، كلاّ، عليك فقط أن تفتح عينيك على مصراعيها وتكون في حالة يقظة شعريّة، الأمر الذي يتطلّب البطء والانتباه، العطف تجاه العالم.



أجرى الحوار وترجم القصّة:
أيمن حسن

علاقات سامّة

– أنا سعيدة لأنّك أتيتِ، يا صوفي. تناولي مشروبا.

– لا شكرا. لن أتسكّع.

– لماذا تبدين محرجة جدّا؟

– أخشى أن يراني الآخرون.

– وماذا في ذلك؟

– لا أرغبُ في ذلك. إذن، ماذا تريدين أن تقولي لي؟

– أنظري، بالأمس وجدتُ هذه الورقة معلّقة على بابي: "هذا المنزل محروس". من وضعها؟ هل تعرفين؟

– لا لا. ألا يوجد خطأ؟

– لكنّك تعلمين أنّ بعض الطّلاّب قرّروا مقاطعة دروسي، أليس كذلك؟

– اسمعي، لا أستطيعُ البقاء. أنا، أنا أحبّكِ، لكنّكِ... لكنّكِ يجبُ أن تُحَاوِلِي التّكيّف... نحن، نَبْذُلُ جُهُودًا، لكنّك لا تفعلين الكثير...أعلم أنّك من جيل آخر، فهذا ليس خطأك. لكن هناك من هو خائفٌ. وداعا سيّدتي.

– انتظري!

طارت الفتاة بعيدًا مثل حجل مذعور. المقهى فارغ. اختارته لأنّه لا تسمع موسيقى هناك وهو بعيد عن الجامعة. النّادل يمسحُ بلا كلل منضدة الحانة. عدّة مرّات تُبْعِدُ خصلة شعر تقع أمام عينيها، تفتحُ كتابًا ولكن لا رأس للقراءة لديها. تُواصلُ شمس الشتاء الإشراق على طاولتها. تمرُّ ساعةٌ. على أيّ حال، يُقْلِقُهَا تواجدها بمفردها في المنزل.

– ها أندا يا أستاذة، لقد جئت.

– لطيف منك أنّك قبلت موعدي، ستيفاني.

– نعم.

– شكرا لك.

– نعم.

– هل لديك شيء لتخبريني به؟

–...

– أنت لا تريدين إخباري بشيء؟

– لماذا طلبتِ منّي الحضور؟

– لأنّي أودّ منك أن تشرحي لي. ولأنّي خائفة.

– أَفْهَمُكِ.

– ماذا تفهمين؟ هل عليّ أن أخاف؟

– صادما كان الدّرس الأخير عن ال... تلك الرّواية... ما أسمها؟ "العلاقات السّامّة".

– "العلاقات الخطرة". ما الصّادم فيه؟

– الرّئيسة، كما تقولين، يَهْزَأُ منها ذلك المريض النّفسيّ، دَالْمُونْ...

– فَالْمُونْ.

– ثمّ يغتصبُ تلك المرأة الشّابّة، وأنت، أنت لم تقولي أيّ شيء.

– يبدو لي أنّي قلت أشياء كثيرة...

– لكنّكِ لم تقولي أنّها ثقافة الاغتصاب.

– على العكس، يستنكر لاَكْلُو اضطهاد المرأة. وهو يُصوّرُ قوّة المشاعر. إنّها رواية معقدة، يجب وضعها في سياقها.

– إذا استمررنا في ترك كتب كهذه تُقرأ، فلن يتوقف العنف ضدّ المرأة أبدًا. إنّه مفترس، دالمون هذا. هناك الكثير من الطّالبات اللّواتي شعرن بالضّيق في صفّك. وعندما خرجنا، قلنا إنّه كان شبه إباحي. بكت مارين بعد ذلك. لقد وقع اغتصابها، كما تعلمين. بدا لنا أنّكِ لا تُعبرينَ أهميّة للفتيات الضّعيفات.

– ستيفاني، لا أعرف قصصكم الشّخصية ولا يجبُ أن أعرفها. دوري هو تحليل الرّوايات والأعمال الإبداعيّة معكم. وذلك حتّى تُفكّروا، كي تصنعوا أفكاركم بأنفسكم.

– نعم، لكنّي مصدومة. هذه كلّها كتب لذكور بيض مسنّين محكومين من الخارج. وبعد ذلك كان الأمر عنيفًا للغاية عندما قُلْتِ لِلُوسِي إنّها لم تقرأ الكتاب. لقد أخجلتها كثيرا.

– عندما سألتُ عن ردّ الماركيز دي ميرتوي في نهاية الرّسالة 153، قالت لوسي: "War!"

أزاندا يعقوب

- وماذا في ذلك؟
- لكنّ الماركيز قالت: "فلتكن الحرب!" بالفرنسيّة. لم أفعل سوى ملاحظة أنّ لوسي لم تقم إلاّ بمشاهدة الفيلم. لماذا تريدون مقاطعة درسي؟
- هم حقًّا زعلانون منك، يا أستاذة. أنظري ماذا يكتبون على الشّبكات. خطير. يقولون أنّك ضدّ النّسويّة.
- هذا سخيف! حدّثتكم عن كتاب لاكلو الصّغير: "حول تعليم المرأة"، والّذي يدعو فيه النّساء إلى الثّورة ضدّ العبوديّة...
- لكنّنا لاحظنا أنّك لا تضعين نقط الوسط في رسائل البريد الإلكتروني. أنت تقولين إنّك نسويّة، لكنّك لا تستخدمين الكتابة الشّاملة. هذا خطير.
- لقد تحدّثنا عن هذا من قبل وأشرتُ لكم أنّها إقصائيّة إلى حدّ ما. لا أحد يستخدمها بنفس الطّريقة، ممّا يجعل إتقان اللّغة أكثر صعوبة. سنعود إليها إذا كنت تريدين. حسناً ستيفاني، من علّق الورقة على بابي؟
- لا أعلم. لكن لماذا لا تجعليننا نعملُ على كتب نسويّات اليوم؟ هذا من شأنه أن يصلح كلّ شيء.
- أَقُومُ بتدريس أدب القرن الثّامن عشر...
- للأسف...
- ...
- وداعا، يا أستاذة.

ترتجفُ. هو الشّعور بالفزع. تأملُ الآن أن تأتي الثّالثة، الأكثر غضبا، أَمِيلي، الّتي يتبعها الآخرون. تَنْتَظِرُ. اللّيلة الماضية ضجيج حول المنزل، همسات نبّهتها، فتحت الباب فجأة، من باب التبجّح لكنّها كانت مرعوبة، "من هناك؟"، لا شيء، الصّمت. يجب أن تُحْضِرَ كَلْبًا. لقد استغرقت عامًا لترويض الخوف منذ أن صارت أرملة، وهي تُحَدِّثُ نفسها أنّه لا يوجد سبب ليأتي شخص ما ويهاجمها، ليست صغيرة في السّنّ، ليست غنيّة، ستكون فريسة رديئة، غير مثيرة للانتباه، سنة وهي تحاول استعادة نومها الطّبيعي، وها هي. وها هي ماذا؟ أصبحت هدفا رئيسيًا؟ تَعْلمُ أنّهم ذكروا اسمها وعنوانها على وسائل التّواصل الاجتماعي، وأنّهم يتّهمونها بأنها ليست "مستيقظة".

- ليست مستيقظة! الغريب، تلك الرّؤوس اللّطيفة الّتي لطالما أحبّت أن تراها من جديد، مع هذا الحماس الّذي يأتيها في بداية كلّ عام أمام هذه الوجوه النّاعمة والمضيئة الّتي، كانت تقول لنفسها، "لم تتضرّر بعد من الحياة، والحسد، والمشاحنات، والرّوتين"، تلك العيون كيف تَصِفُهَا؟ بريئة؟
- هؤلاء الشّباب الشّجعان، الّذين يتزايد عددهم أكثر فأكثر للقيام بأعمال صغيرة للعيش... هؤلاء الشّباب سيصبحون أعداء؟ يهتزّ هاتفها. رسالة قصيرة. تغيّر أميلي اللّقاء إلى محطّة مترو. اللّعنة. يرتجفُ الرّصيفُ مع اقتراب القطار، وتُفْرِغُ العربات حمولتها البشريّة، وتَدُقُّ الأجراس، وتَنْغَلِقُ الأبوابُ، ويُعَادُ تكوين الفراغ. تجوب الفئران على امتداد السّكك. تنتظرُ الكثير من المحادثة مع أميلي. تعتقد أنّ تسوية الأمر معها سيحلّ كل شيء. قطّها مفقود منذ أسبوع. قالت لنفسها إنّه عجوز جدّا ولا يمكنه الهروب. لكن ألا تُبالغُ في تأويل كلّ شيء؟ فجأة، تصلُ الشّابّةُ، نَضِرَةً ومتألّقة للغاية، أمام كلّ هذا الجمال، تَمَلّكَهَا أَمَلٌ في المصالحة.
- أميلي، أَرَدْتُ أن أخبرك، بيننا ...
- آه! لا شيء بيننا على الإطلاق. أوّلاً، أخبرتُ الآخرين أنّني قادمة إليك وأعلمُ أنّكِ قابلتِ صديقتين. ماذا تظنّين؟ هذا كلّه سياسيّ. كلّ شيء سياسيّ. دَرْسُكِ كذلك.
- بالتّأكيد.
- أجسادنا أيضا.
- دون شكّ.
- جئتُ فقط لأخبرك أنّنا مصابون بالحنق. نُريدُ تغيير هذا العالم المليء بالتّمييز الّذي تركتموه لنا. جميل، أليس كذلك؟ أنتم تواصلون الأشياء القديمة. نحن لا نهرب، لكننا نريد تغييره من الدّاخل، لوقف التّمييز المنهجيّ.
- "سياسيّ"، "منهجيّ"، هذه كلمات أصنام، يا أميلي. ماذا تعني بالضّبط؟
- هذا بديهيّ، أليس كذلك؟ هناك نظام تمييز ضدّ المرأة، سنقوم بتغيير كل ذلك.
- بتخريب درسي، درسي الّذي أحاول أن أعطي فيه أسلحة؟
- أيّ أسلحة؟ كلّ هذه قصص قديمة، كلّ تلك الكتب الّتي لا تَزَالُ تُظْهِرُ نِسَاءً سجينات الرّجال.
- سجينة الرّجال، الماركيز دي ميرتوي؟
- لا أرى ما يمكنُ أن نَتَعَلَّمَهُ من هذا لإسقاطِ نظامِ الهيمنة الجنسيّة. نعتقدُ أنّه يجب علينا نبذ عدم التّجانس وتنظيم تقارب النّضالات. لقد سئمنا من كوننا ضحايا.
- أنتنّ لستنّ ضحايا، أنتنّ ضحايا أشكال معيّنة من التّمييز. لكن يمكنكنّ أن تصبحن نساءً قويّات، يمكنكنّ التّقدّم نحو المساواة من خلال العمل والتعلّم واكتساب الجرأة. ليس مع الضّغينة. توقّفن عن ترديد تلك الكلمات الأصنام الّتي تُستخدمُ كأفكارٍ جاهزة للاستهلاك!
- أترين، أنت لا تريدين أن لا يتحرّك أيّ شيء!
- أُرِيدُ أن يتحرّك كلّ شيء. لكنّكنّ لن تصلن إلى أيّ نتيجة بهذه الطّريقة! ليس بتقييد حريّة الفكر والتّباهي بكونكنّ ضحايا.

تعبسُ أميلي والمرأة تتساءل بشكل عابر عمّا إذا كانت الفتاة قادرة على قتل قطّ. يمرُّ مترو. الوضعُ مسدودٌ. كيفُ تجدُ الكلمات؟

دَعُونَا نتخلّصُ من أيّ شيء يُشْبِهُ الدّير، الثّكنات، الزّنزانات، الصّفوف. كان هوغو يعرف كيف يُنادي بالحريّة ضدّ النّظريّات الاجتماعيّة الضّالّة. لكنّ أميلي متأكّدة أنّها ستكون حرّة وعلى حقّ. تنزل فتاتان مجهولتان من عربة وتأتيان لسؤال أميلي بشكل ملحّ إذا كان الأمر على ما يرام، إذا كان الأَمْرُ حقًّا على ما يرام. لا تبدو أميلي مندهشة، فقد كان لهنّ موعد. الخوف يطال المرأة. لطالما شعرت بالرّاحة في المترو، بفضل اليقين غير المعقول أنّه في حالة حصول خطر ما سيكون هناك بالضّرورة مسافرون لمساعدتها. لكنّ الوقت متأخّر وهذه المحطّة الرّماديّة والمفقودة في نهاية الخطّ فارغة بين قطارين. يَثْقُلُ الصَّمْتُ. كان قطّها خجولا ولم يبتعد عنها أبدًا، كان الجيران يحبّونه، قطّ غير مزعج. عندما تضع إحدى الفتيات يدها في جيب قميصها، تُصابُ المرأة بالذّعر. سيجارةٌ. هدوء، أيّتها الخوّافة. تُبْعِدُ خصلة الشّعر المتجوّلة، عليها أن تتحدّث وتتحكّم في الموقف. لإقناعهم. بماذا؟ ماذا يردن أصلا؟

- "ماذا تريدين؟
- أنت من طلبت منّي الحضور، قالت أميلي.
- أودُّ أن أقنعكنّ أنّه يمكننا القتال دون الحرب العامّة ضدّ الرّجال، ضدّ كبار السنّ، ضدّ البيض، ضد الأساتذة...
- ترّهات، ترّهات، تُقَاطِعُهَا إحدى الصّديقات.
- خربطة... تُتَمتِمُ الأخرى مع رسم ابتسامة ساخرة.

تَنْهَضُ، إحساسٌ بالدّوار لطاولة جيّدة الإعداد يتمُّ سحب الغطاء عنها ببطء. تَهْزَقُ أميلي بالضّحك. خَدَّاها الجميلان الممتلئان. مغادرة المكان. الرّجوع إلى البيت. التّنفّس.

أمام المنزل، انتابها نَفَسٌ من الفرح عندما اكتشفت القطّ الّذي ينتظرها على العتبة. ترفعه ضاحكة.
- "أوه! حيواني الجميل الّذي كان يتسكّع! كم اشتقتُ إليك، يا عزيزي فالمون، هيّا! لنذهب لتذوّق تلك الكروكيت."

الترجمة عن الفرنسية: ايمن حسن



تعرية التناقض بين السطح والعمق

الأعمال البصرية لنادية الكعبي

شرف الدين ماجدولين

لعل من المرتكزات الأساسية في الفن المعاصر إدراك المسافة بين المفاهيم وتَشَخُّصاتها المتصلة بوقع ما انقضي من الوقت وتحول إلى تاريخ؛ وأثر ما وُشِم بالداخل، وطَفَر على الجلد، وسُمّي هوية. لهذا كان لقاعدة الانتماء، دور جوهري في النطق باحتمالات الأعمال. ولم تكن تركيبات الفنانة نادية الكعبي (1978) المعجونة من جبلّة الالتباس، إلا ترسيخا لهذا الاعتقاد، هي الوافدة من عمق خلاسي: أوكرانية من جهة الأم، وتونسية من جهة الأب، لتكون إقامتها في برزخ منحاز إلى الشمال، (في ألمانيا تحديدا)، بعد دراسة استرسلت ما بين كليات الفنون الجميلة بتونس وباريس، إلى أن باتت المدن المتحولة والموهوبة للعبور، انتماء واعيا في حد ذاته، ليس للفضاء وإنما للزمن المنجم عبر الترحل.

تصوغ

نادية الكعبي المتنقلة بين تونس وباريس وكييف ونيويورك وبرلين وسيدني ولشبونة وحواضر الخليج...، خريطة القشرات الناقلة لما يتخلل الفواصل في الزمن، وما بعد أثرها في التاريخ ، لذا كان اشتغالها متساوقا مع عدد كبير من صانعي الاختراقات البعدية للفن المفهومي؛ تجهيزات تنشأ على بنيات عمل كلاسيكي: لوحات صباغة، وكولاج، ومنحوتات، وتركيبات ناتئة من خارج مواد السند المكرس، لتنحت المفارقة، الناقلة لاضطهاد الجنس، ونسيان الوثيقة، والعبث بالحدود.

من هنا يبدو اشتغال نادية الكعبي بما هو انتشال للأثر العتيق من المحو، طبعا هو جهاد أمام المسافة، التي تمتد من المجال إلى المُدِد المرهونة للبقاء، وليس العيش إلا تمثلا لما نكونه كانتماء للذكورة والأنوثة، وللون وعمق الذاكرة، ومسافة لها أسيجة من رمل وأسلاك وخرسانة، إنه الافتراض الذي يمنح الفنانة المعاصرة، في كل الأحجام المعنوية المنغلقة على تكرارها، فسحة التنويع، حين تعيد صياغة المادة والظل واللون وشكل التركيب في ما بين الحدود المخترقة وما بعدها. ولعل افتراض نادية الكعبي لجدوى الوجود ضمن دائرة "الشيء المعقد"، وهجاؤها المسترسل للحياد والوضوح، والمناطق المعزولة في المسافة، هو ما جعل من المواد وأساليبها في التحقق امتدادا لجوهر ذاتي، تحياه بين اللغات والفضاءات والقرابات العائلية،



الدائرة الداخلية 2021



تحت وجهات النظر الدائمة



الجنس اللطيف 2018

إذ يضحى لسانها بعد عينها منذورا لترجمة المقاصد وتقريبها من المقتسمين لمجالها الشخصي.

عمران يعاكس الثبات

في عمل حمل عنوان "البساط الطائر "(غوغنهايم نيويورك 2011) تصوغ نادية الكعبي سردية العبور السري في المكان، والإقامة المؤقتة، هو بساط منذور للحرية، وفوق الامتلاك، وخارج الحدود، هو الما بين والما بعد في الآن ذاته، إنما دون تشخص: عواميد متدلية من السقف، مجبولة من هشاشة الخيوط المستلة من أبسطة الباعة الجوالين في مدينة البندقية بإيطاليا، لتنحت هيئات الفراغ، وليس الامتلاء الخاشع لهيكله، عرضٌ لبضاعة ثانوية تستقر لحظيا على فراش يسير الطي، لكي لا تكون ذاتها، وإنما انتظار لفراغها من فوق البساط، المكان المجازي الحر على نحو قهري، والفراغ غير المستكين، لذا كانت الخيوط المتدلية من السقف في العرض، مرهونة لقربها، وتضامها، وتعرجاتها، ولمدارج تخللاتها الظلّية، هي نقيض العمارة التي تبقى، وانحياز لفقه التلاشي.

لم يكن للبساط قضية، وإنما هيكل، ووقع، تنغلق عليه السجلات الأمنية وتقارير الحياة اليومية لدى مؤسسات المجتمع والدولة في مدينة البندقية، وتلتقطه عين الانتقال حيث التماهي مع الجغرافيا والفراغ أيضا، هو مفهوم لما بين التجهيز في لحظة مفتقرّة لليقين، لهذا حين تطالعنا الخيوط المتراكبة في هيئة مستطيلات أفقية معدنية يفترض في الناظر تجاوز الهيكل إلى اللحمة غير المرئية، صحيح أن توقه سيظل متطلعا لما بعد المعروض الهش والصلب، والملتبس في وقعه وانتظاراته، إنما ستكون لسردية البندقية

الموديل الثالث

صلبة وحادة، حيث تنحتُ حوافَ اللطفِ القواطعُ.

ولا يبتعد هذا التخييل البصري لماهية الأنثى وخطابها وملكوتها في المرئي والمعتقد، عن تفصيل تنويعي داخل عمل عنونته نادية الكعبي بـ"صورة سلبية لشعر أسود على خلفية بيضاء"، كتلة خيوط مجعلكة، غاطسة في الحلكة، تتجلى بوصفها طباقا بصريا يستبدل بسواد الشعر، هيأته في النيغاتيف السالب، يتشكل العمل التصويري من مجرد تفصيل فرعي للجسد، حامل لعلامة الجنس: الشعر المنسدل، المقصوص، أو المحجوب، المنتهك أو المُرَفّه، هو مرتكز عقابي في التعامل من الجذع الحامل له، ومع عقله أيضا، ومع إدراكه لطبيعة اختلافه، خضوعه أو تمرده، لذا كانت الصورة السالبة كاشفة المغزى، إنه سواد خارج من طبيعة الشيء، إلى محيطه، متشرب لنقيضه، البياض الموازي للمحو، ضمن جدلية الرسم بالضوء.

وحين نسعى لربط هذا التكوين الطباقي، لماهية أنثوية فارقة، مع طبيعة وعي الفنانة بالزمن والمحيط، وجدل الرؤية والاعتقاد، يمكن أن نستلّ خيطا هديا بين أعمال تبدو لأول وهلة متنائية، ومحمولة على جذر موضوعي تتشظى صيغ ترجمته، إذ في عمل بعيد ظاهريا عن دائرة الجسد الأنثوي، حمل عنوان "على طول برج المراقبة" (لندن 2014)، تختار نادية الكعبي أن تضع الناظر أمام حقيقة المسافة الموجود بين الكتلة المنتفية أو الغائبة وظلالها المستمرة في الوجود، ينطلق العمل التجهيزي، من حقيقة كونه غير "تجهيزي" بالمعنى المباشر أو الحقيقي، ثمة قاعة عرض ينعكس في زاويتها اليمنى المواجهة ظل برج مراقبة عملاق، من ذلك النوع الذي يتخلل جدران المعتقلات، أو الحدود الترابية، لا نكتشف مصدر الظل، ولا تهمنا كثيرا طبيعة تشكله بذلك النحو الطاغي في الزاوية المنظورة، منكسرا على عتبات لقاء الأرضية بالجدار، تحكي الكتلة الظلية سردية ما، تعيد تأويل المراقبة المسترسلة في غياب تعيّنها في المجتمعات المعاصرة، موجودة فقط بوصفها افتراضا مسترسلا في الزمن والأمكنة، ودونما حاجة إلى التجلي، سلطة تستمد عتوها من خفائها، وهشاشتها، وتدميرها للسطوح المتيبسة، البرج المستعار هنا من أصل لا وجود له، يراهن على إعادة كتابة العوالم الكابوسية المنتقلة من نصوص جورج أورويل إلى ما بعد التحليلات النقدية لإلزا غودار، عن هيمنة الرقابة التطوعية للأفراد عبر الوسائط الاجتماعية.

درامية الكتلة الخرساء

وخارج هيمنة البعد الشبحي للظلال، تنتزع نادية الكعبي من الكتل خرسها، وتشحذ طبقات تكوينها بأبعاد درامية صاعقة في تمثيلها لما يحيط مقولات "الانتهاك" و"التلصص" و"المحو" و"هروب العمران" و"تلاشي البينية والتشارك" ونهوض المزاعم في مواجهة عمق إنساني كاذب في حضارات معاصرة تدين الهجرة والنزوح، وتمجد الحدود وتعيش التناقض بين النهم ونوازع الغلبة وتسطير شعارات التسامح والقبول بالآخرين... في عمل حمل عنوان "الدائرة الداخلية" (بورغ 2021)، ينتصب التجهيز لتعرية التناقض بين السطح الظاهر والعمق المكتوم، وإفشاء الجوهر الدرامي للكتلة الخرساء، الناقضة في وضعها الحقيقي لما يفترض أن تنهض به من وظيفة. ثلاثة عشر مقعدا من خشب وصلب من تلك النوعية التي توضع في الساحات والحدائق العمومية، تشكل دائرة مغلقة؛ واجهة

صياغة 3

الكراسي إلى الخارج، على النحو الموجود في عدة ساحات أوروبية، مثلما هي الساحة المحتضنة للتجهيز، المفارق أنها ليست كراسي عادية هي كراس تنبت فيها المسامير على نحو متماد في ما يشبه جلد قنفذ، بحيث تمثُلُ للناظر كسياج حدودي لمنع تسلل مفترض، ولعل استعارة السياج الشائك هي ما يركب المفارقة الدرامية في عمق الكتلة المرهونة للاسترخاء والتشارك والحديث بين الناس وبين امتناعها عن ذلك في الآن ذاته، ضمن دائرة مفرغة تصل القبول بالآخرين وبنوازع لفضهم على نحو مستمر، محكيات وتأويل وجهود إنسانية مع جدران عاطفية غير قابلة للاختراق بين هويات متنابذة.

تركيب

لقد كانت نادية الكعبي نموذجا لولع الفن المعاصر بالانطلاق من أقدار شخصية، مثّل فيها الوجود الموزّع بين الأعراق والجذور العائلية واللغات، منطلقا لإعادة كتابة تواريخ جماعية لنازحين ومهاجرين، والاعتقاد في التباس الجغرافيا، وما يتصل بها من مفاهيم "المواطنة" و"الذاكرة" و"الغيرية" و"الحدود"....، ومن ثم الانتصار لنحت الزمن، واستعارة صلابة للأجساد، واختراع ثبات لعمران هارب من الخرائط، وربما ذلك ما سعى إلى تخييله جواو سيلفيريو حين شخّص عمل نادية الكعبي، في نص كتبه بالموازاة مع عرضها بلشبونة سنة 2015، باعتباره "مساحة يمكن إعادة اكتشافها في جماليتها السطحية بما هي حيز للتفكير في التحولات الاجتماعية والثقافية الجارية في مجتمعاتنا المتغيرة باستمرار والمتعددة الثقافات. إذ التاريخ غشاء محفوف بالمخاطر وعابر ويكشف النقاب عن طرق حياتنا، ويواجهنا بها مع احتمال استعمالها دوما بوصفها رموزا للخضوع أو المقاومة".

ناقد من المغرب

مينشتاين 2014



على طول برج المراقبة 2012



سوداد
فصلان من رواية

فاروق وادي

بلوغ أقاصي السّماء

"أيتها الغيمة العالية، أيتها الغيمة
لِمَ تذهبين بعيدًا
إن كنتِ تملكين الحبّ الذي ينقصني
انزلي قليلاً.. قليلاً بعد"
فرناندو بيسوا

كان النّدف الثلجيّ يزداد هطولاً مع تقدُّم اللّيل، وكانت أضواء أعمدة النّور في السّاحة تخفق مع الهواء البارد. تتراقص وترتعش كالسّت زهور في الأعراس. لاحظ أن الثّلج شرع يتراكم في كلّ مساحات وزوايا الحارة، مبشِّراً بصباح شديد البياض قد يحول دون العاملين والتوجّه إلى أعمالهم، والطلاب إلى مدارسهم ومعاهدهم.

كانت أنوار البيوت قد أخذت تنوس خلف النّوافذ المغلقة بإحكام على الأهالي الذين يتوسّلون الدفء والطمأنينة، في مدينة تهجع مستجيبة لطبيعة تستبدّ وتصول بمزاجٍ معكّر. لمح أشباح الذين يراقبون مشهد تهاطل الثّلج على الأرض. ربما يكون بعضهم قد قد لمح شرطياً ناحلاً يمشي في حقول البياض، باحثاً عن دفء ما. يغذّ الخطى المترنّحة نحو درج بيتٍ عتيق قريب من السّاحة!

هناك، عند باب الغرفة المنزوية تحت الدّرج، طرق الشّرطيّ أو من يستعير ملابسه، الباب الحديديّ بأصابع وجلة، تحترس من تعالي أصداء الدّقات، فتستدعي فضيحة تُجلجل على ألسِنَة الجميع، فظلّ يحرص على قمع أيّ خطأ يرتكبه، مهما صغُر وتضاءل، ومعه كان يلجم دقّات قلبه المتسارعة.

انشقّ الباب بحذر، فانشقّ ثغر المرأة عن ألق الذّهب المنبعث من أطراف نقطة عند زاوية في ثغرها.

هل كانت تبتسم مُرحِّبة، أم أن زيّ الشُّرطي الذي كان يلبسه ياسين، هو الذي استدعى الضّحكة المكبوتة؟!

لم يتوقّف ليُدقِّق في الأمر، فكلّ ما كان يعنيه إنها استقبلته بأوّل صدقاتها.. على اعتبار أن التبسُّم في وجه الآخر هو نوع من أنواع الصّدقة!

قال لها:

. أعاني الوحدة والبرد والجوع.. وخذلان الحبيبة، فقلت أجئ إليك!؟

وسّعت من ابتسامتها، وشرّعت درفة الباب التي كانت قد شقّتها في البداية بحذرٍ وارتياب، ثمّ أزاحت جسدها عن المدخل كيْ تتيح له فرصة العبور إلى الدّاخل. تسرّب ببطء وقلبه يخفق تحسّباً، وعندما شرعت في نفض ما علق على ملابسه من ندف الثّلج، إستكانت روحه وخفتت دقّات قلبه.

أجلسته على أطراف سريرها، ثمّ طلبت إليه أن يخلع نعليه، معتذرة عن عدم وجود الكراسي المريحة في بيتها. وسرعان ما عاجلته بكاسة من الشّاي الذي كانت تغليه بهدوء فوق النار شبه الخامدة في كانونٍ ما زال يبعث ببقايا دفء في المكان..

قال لها وعيناه مطرقتان في الأرض، وقد بدا مُثخنًا بأحزان كثيرة وأوجاعٍ لا تعرف الحدود:

. بالأمس مات جدي. لم أكن قادرًا على أن أبكيه. وقبل ذلك هجرتني الحبيبة. مضت من دون تلويحة وداع. جائع لأنني لا أحبّ أن آكل وحيدًا، وبردان لأنني أحرقت كلّ شئ ونفذ كلّ ما يمكن أن يجلب الدّفء إلى دمي.

شملته طمأنينة مفاجئة، عندما أمسكت زهور بكلتا يديه

معتز الإمام



الباردتين. مسّته حرارة يديها. فيما واصلت سَحبَ كفّيه لتضعهما على مقربة من بقايا النّار في الكانون، فأفلحت في تبديد شئ من البرودة الثّلجيّة التي كانت تطوِّق أصابعه.

.وما اسمها؟!

تساءلت من دون مقدّمات. لكنّ شعورًا طاغيًا كان يحتويها، يقول لها بأنها في حضرة فتى عاشقٍ معلول الفؤاد.

نظر إليها مستفسرًا وهو يكاد يوقن أنها تسأل عن الحبيبة التي غدرت به، فأضافت موضِّحة:

.أسأل عن تلك الصّبيّة التي خذلت قلبك وملأت روحك بالجراح!؟

قال من غير تردُّد:

.ياسمين.. إسمها ياسمين.

شهقت، وكأن الاسم الذي سقط على لسانه قد أيقظ في قلبها نارًا خامدة، فتساءلت وكأنها تُكمل حكاية كانت قد شرعت في قصّها:

.أخشى أن تكون هي نفسها تلك الغزالة التي طاردها الأمير بسهامه وأوقعها في هاويته، فغابت في قرارها السّحيق!

.نعم.. هي.. ياسمين.. ياسمين الملكة!

قالت ببساطة، ولكن بحسمٍ:

.ليست ملكة.. ولن تكون!

أذهلته عبارتها التي سقطت عليه بيقين جارح، فقال متسائلاً:

.وما أدراكِ؟

قالت بعد تردُّد:

.استقصيتُ عنها في أوراق اللّعب.

ثم تساءلت وهي تستدرج نفسها للحديث:

.هل تحفظُ السِّر؟

.أسرار الياسمين هي أسرار قلبي التي لا أبوح بها لأحد.

قالت وهي تكشف السّتر عن سرّها:

.لديّ خصلة من شعرها. قطعة من ملابسها. وسطور من أوراقها بخطِّ يدها. قلب أمّها لم يكن مطمئنًا منذ أن رحلت مع الأمير. قلب الأمّ لا يخيب. سألَتْ عني قبل أن تستدعيني إلى حيث تقيم، في فندق قصر الحمراء. لا أدري من أين علمت بأمر قدرتي على كشف المستور بأوراق اللّعب. ذهبت إلى هناك لأتقصّى رائحتها. ألملمها عن سريرها، أو ما كان سريرها. الرّائحة فضّاحة. الرائحة حَمَامٌ زاجل يذهب إلى صاحبه ويعود ليبوح بأخباره.. يوشوش بأدقّ أسراره. ذهبت رائحتها وعادت إليّ بأخبارٍ لا تسر الخاطر.. ولا تُسعد قلب الأمّ أو تطفئ ناره!

.أليست سعيدة في حياتها؟ ألا يبهجها الجاه وطوفان المال؟

معتز الإمام



.قلبها ظلّ يبحث عن حبّ مفقود. لم تجده في قلب الأمير الأكثر جفافًا من نبتة صحراويّة قتلها الظّمأ وغمرتها الأشواك. ومن جهتها، لم تكن قد وجدت أثرًا للأمير في قلبها.

.ألا تحنّ إلى حبّ تركته هنا.. تحت أشجار الصنوبر؟!

.أخشى أن تُفزعك الحقيقة وتترك في قلبك غصّة.

.قولي، فالغصّة قائمة منذ رحيلها!

.أراك في صحراء يقتلك الظمأ والماء في يد أنثى لا يعنيها أن تمنحك قطرة تبلّ بها ريقك.

.معنى ذلك أنها لا تفكِّر بي.

.ولم تفكِّر بك في يوم من الأيّام.

.أيعني ذلك..؟!

.ذلك يعني أنّك لم تكن ترى الهوّة القائمة بينكما، فوقعتَ فيها. وهي لم تكن ترى الهوّة بينها وبين الأمير.. فوقعتْ فيها. كلاكما ضحايا رؤى مشوّشة وأحلام ورديّة، تشبه خديعة بصرٍ استكان لوهج الخديعة.

اعتكر دمه. توقّف سريانه في العروق. أحسّ بأن ما قالته السّت زهور من كلامٍ جارحٍ قد حطّم قلبه المهشّم، ففرّت من عينيه دمعه حرّى لم يكن يعرف كيف يداريها عن عينيّ المرأة الماثلة أمامه، المسترسلة في أحاديثها الجارحة، الصّادمة، التي أضرمت بدنه بحزنٍ لن يعرف السّكون.. حزن كان قادرًا على أن يزعزع طمأنينة الرّوح ويفجِّر ينابيع كانت تنتظر مثل هذه اللّحظة.

مسحت دموعه بأطراف أصابعها وطوّقته بذراعيها. طوّقت رأسه الذي استكان لهدوء لحظيّ حين توسّد صدرها الدافئ. استكان لطراوة الحرير والقطن المنفوش على تلاله الليّنة، المتروكة لوحدتها. تضعضعه النّعومة ويحتويه دفء ما بعده دفء.

بوجل، امتدّت كفّه لتتوسّل مزيدًا من الدفء الذي تخبّئه منحنيات تلالها القائمة أسفل الظّهر. تحسّس نعومة طالما استثارته ارتعاشاتها المغوية وهي تهتزّ في الأعراس. تجرّد من خجله.. فيما أصابعه تتحرّك لتجوب مناطق أكثر نأياً في جسدها، فتوقظ خلايا هناك، سكنت طويلاً.

رفعت غطاء السّرير وهي تقول له:

.إطفئ النّور وتعال هنا.

منقادًا بسلاسل لامرئيّة، كان يندس إلى جانبها في الفراش الذي أسبغت عليه دفئًا من دفئها التوّاق. وكان يرى نفسه، في العتمة المسترسلة، وهو يعبر فردوسًا مستوحشًا وجنّات تتفجّر فيها الرّغبات.

كانت تعتليه فتغمره بكامل جسدها، تهتزّ له وحده.. ترتعش لنفسها ثملة من دون كأس. تمسك بيده لتدلّه على الطُّرقات النّائية.. على كلّ المسالك والدّروب.. تُبدِّد خيبته وتُهدهد انكساراته، فيُبعثر في الوقت نفسه وحشتها وأشواقها التي طال مداها وتطاولت أذرعها لتسرق عمرها كلّه.

كانت تمسك بيده، ليرتقيا معاً سلالم السّماء..

يُحلّقان..

يصلان الذّرى.. يبلغان سماء لم يكن قد بلغها الفتى من قبل..

يشعلان النّار في الأعالي..

ثمّ يهبطان معًا..

يصابان بحمم البراكين المتفجّرة وزلازلها النيرانيّة التوّاقة إلى لحظة يخمد فيها الكون ويستكين..

يتوحّدان في ارتعاشة واحدة، تداهمهما في لحظة واحدة، لحظة تتفجّر فيها كلّ ينابع الماء، في الأطراف القصيّة وكلّ خلايا الأعماق!

لمست رطوبة تأتيها من خدّيه، كانت عيناه مخضّلتان بالنّدى.

مسحت الدّمع عن مآقيه برقّة وهي تتساءل هامسة:

.ياسين.. هل أنت تبكي؟

لم يجب، فكرّرت سؤالها بشكلٍ آخر:

. ياسين. هل كنتَ مع الحبيبة في تلك اللّحظة؟ هل كنتَ مع ياسمين؟!

كتم تجدُّد انفجارات الدّمع في عينيه وهو يقول:

.كنتُ معك. لكنني تذكّرت جديّ الذي مات بالأمس. تذكّرتُ أنني لم أبكه أبداً!

وكان يوقن أن دمعة واحدة، شاردة، لم يحرّكها رحيل الجدّ!

عبق الحنين

”سفرٌ طيِّبٌ! سفرٌ طيِّبٌ!

سفرٌ طيِّبٌ، يا صديقتي المسكينة والعابرة

يا من أسديتِ إليّ أفضل معروفٍ

بأن حملتُ معكِ حُمّى أحلامي وأحزانها

ورددتِ إليّ الحياة عندما نظرتُ إليكِ فأبصرتك تمضين..

سفرٌ طيِّب، سفرٌ طيِّبٌ.. إنّها الحياة“

البارِرو دي كامبوش

معتز الإمام

ودّع ياسين رام اللّه بصمتٍ جنائزيّ، ودّعها من دون أن يَعِدَ نفسه بأن يشتاق لأحد فيها، لشئ فيها، غادرها بعد أن قبّل يديّ والديه ومضى. فالحبيبة التي هجرته أخذتها أحلامها الملكيّة لتضيع في رمال الصّحراء، انطوى اسمها ولم يعد يتردّد في مدينة غيّب ذاكرتها شتاء قاسٍ أخير، غزير الرّعد والبرق والمطر، شتاء تمادى فيه سقوط ثلج أغرق الدّنيا ببياضه الكاسح.

لكنّ الرّبيع لم يكن أقلّ قسوة وكآبة. لم تأتِ شمسه بشعاعٍ يغمر القلب، رغم تلك الرّائحة التي اجتاحت أفق المدينة.

كانت رائحة غريبة، يتلاقى فيها عبق الزّهور جميعها ويمتزج في فضاءٍ مشرّع على الهواء الآتي من ناحية البحر.. البحر المكبّل البعيد.

البعض قال إنه عطر زهر البرتقال. بل عطر حبّات برتقال "يافا" الذي لم يغب عن ذاكرة أحد ممن عرفوه. جاءت الرّائحة ممتزجة بعطر زهر اللّيمون. في حين قال آخرون إنّها رائحة حليب تين زراقي مقطوف مع ندى الفجر. فيما أكّد غيرهم إنها رائحة زهر الرّمان، زهر اللّوز. البرقوق. ورود حمراء. عُطرة. زعتر بريّ. نعناع. شومر. موز. جوافة. كلّها.. كلّها.. روائح كانت معجونة بالنّدى وأوّل شعاع الشّمس. ولكن مهما اختلف النّاس، فإنهم لم يختلفوا على أنه كانت تطغى على النّسيم الرّقيق المتسلّل بهدوء، رائحة البرتقال المنعشة وزهره المعطّر، رغم أن تراب رام الله لم يكن يعهد شجر البرتقال!

الرائحة التي أيقظت الحنين، جعلت النّاس يردّدون إن البلاد التي احتُلّت منذ سنوات قد اشتاقت لأهلها، فجاء النّعيم الذي عرفوه في تلك الأيّام.. جاء يبحث عنهم وتوقظ لديهم حنين التّراب. حلّت الرائحة مع هواء البحر.. فاستبشروا خيرًا.

وحدها السّت زهور لم تكن تجد في الرّائحة بُشرة خير. تطلّعت في المدى البعيد ثمّ قالت:

. هناك شيء يقف على صدري ويكتم أنفاسي. أخشى أن تكون الأرض التي نقف عليها قد باتت تستعد للرّحيل.. ربما إلى المكان الذي تنبعث منه الرّوائح العطرة.. لقد باتت مهيّأة الآن لأن تنأى وراء الأفق!

. ماذا تقولين يا امرأة؟

. أقول إن الرّبيع يضغط على صدري ويشعرني بالضّياع. أحسّ إنني بحاجة لأن أذهب إلى مكانٍ آخر أتنفّس فيه!

***

المرأة التي منحت الفتى ربيعها في إحدى ليالي الثّلج، حاصرتها التضوُّعات وهدّدتها بالاختناق. أصابها تفتّح الورد وزهر الفاكهة والعشب البريّ وشعاع الشّمس الدّافئة والهواء القادم من ناحية البحر. أصابها عبق الرّائحة المضمّخة بعطر البرتقال، بذبولٍ كسر ألقها، فبدت السّت زهور مُطفأة، شاحبة الوجه، مضعضعة الكيان.

تغيّر لون الزّهر على خدّيها، انهدّ حيلها وهمد الصّخب الذي طالما أجّج روحها. فقدت الزّهور أريجها ولم تعد تطيق رائحة الورد وزهر الفاكهة والنسيم المضمّخ بالأعشاب البريّة.

وصفوا لها حكيمًا في مستشفى "الهوسبيس" في القدس القديمة، شاطر، يعرف دواءً لكلّ داءٍ تُعانيه الصّدور العليلة. لكنّ الحكيم اكتفى بأن وصف لها مضادّات حيويّة لم تنفع شيئًا في تبديد حساسيّة ربيعية ظلّت تفتك بصدرها كلما تمادى الرّبيع في ربيعه.

وصفوا لها طبيب أعشاب شعبيّ في "حيّ المصرارة"، في القدس أيضًا، يأتي بأعشابه من بريّة المدينة المقدّسة.. المدينة التي باركنا حولها لنريه من آياتنا إنّه سميع مجيب. فلا يفلّ داء العشب الربيعيّ إلا عشب ربيعٌ مقدّس. هرعت إليه، فأعطاها نقيعًا تتناوله ساخنًا، وآخر تستحمّ به، ففاحت روائح اعشاب بريّة لا مثيل لها وأغرقت الحارة ببخارٍ ظلّ يتسلّل طويلاً من نافذة غرفة تقبع تحت درجات ذلك البيتٍ العتيق.

أخيرًا، لم تجد السّت زهور سوى أن تحسم أمرها وتتّخذ قرارها بالرّحيل عن مدينة كان ربيعها يتغلغل وجعًا، فيحول دون بلوغ الهواء إلى الصّدر العليل.

قرّرت التّوجّه إلى مصر، علّها تتمكّن، قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة، من أن ترى جمال عبد النّاصر، الذي طالما حلمت أن تراه.. تعانقه وتلتقط معه صورة.ة ستقول إنها ستعلّقها في صدر بيتها الذي هناك، في يافا، ثمّ تهمس له قائلة: إن فلسطين ما زالت تنتظرك. وفي مصر سوف تعثر على هواء آخر يشفي الصّدر ويردّ الرّوح. ولعلّها قبل كلّ شئ تتمكّن من العثور على أهلها الذين قيل لها إنهم توجّهوا من فلسطين إلى الاسكندريّة.. فوالدها ظلّ يقول إن الماء فيها موصول بالماء هناك، ولا بدّ من أن موج البحر يظلّ يلقي بحنينه نحو الشاطئ الآخر!

وحده ياسين هو الذي فتحت له زهور خزانة أسرارها التي طالما ظلّت موصدة أمام عيونٍ وآذانٍ لا تكفّ عن هتك الأسرار. قالت له:

. إذا منّ الله عليك وعملتَ عملاً يتيح لك السّفر، فلا تتردّد بزيارتي في أمّ الدّنيا. ستجدني في القاهرة أو الاسكندريّة. سأبوح لك بسرّ:

أخي نعيم لم يذهب إلى أميركا، كما روّجتُ طويلاً في الحارة وكلّ زوايا المدينة. لقد بقيتُ أردّد الكذبة حتى كدتُ أصدّق نفسي، ولعلّه لم يدخل تلك البلاد البعيدة على الإطلاق. والحقيقة هي أن أخي نعيم ذهب إلى مصر ليعمل في التمثيل هناك. كان في يافا قبل سقوطها عضوًا في فرقة التمثيل المسرحي التي أنشأتها مجموعة ممن هداهم الله في فلسطين. جماعة كانت تُصلّي وتُمثّل. كانوا من الإخوان المسلمين، وكان نعيم ممثلاً بارعًا في الفرقة المسرحيّة للجماعة، يقف شامخًا على خشبة المسرح. لقد ظلّ يطمح بأن يؤدّي دور "صلاح الدّين الأيوبي" محرّر بيت المقدس من الصّليبيين، لكنه حصل على دور أحد قادته الشجعان، وعندما كنت تراه وهو يلوّح بالسّيف في يده ويطعن الهواء، تحسب إنه واحدٌ من أبطال "حطّين"!

زفرت طويلاً. جاهدت وهي تحبس الهواء الضّنين في صدرها الذي ازداد ضيقًا، قبل أن تضيف:

. لكنني لا أدري لماذا لم أصدفه يومًا وهو يمثل مع أنور وجدي أو فريد شوقي وشكري سرحان في "سينما الوليد" أو " سينما دنيا"، رغم أنني أتردّد على الصّالات مرّة واحدة أو مرّتين في الأسبوع، حتّى كدتُ أدمن العتمة والأحلام. ولا أكتمك إنني ذهبتُ مرارًا إلى القدس، لا لأجلب ملابس من الباشورة التي كنتُ أدّعي إنه يرسلها إليّ من أميركا، ولكن لكي أبحث عنه هناك، في صالات شارع "صلاح الدّين"!

.. لقد بحثتُ عنه طويلاً في "سينما النزهة"، وفي "سينما الحمراء". لم أجده في واحدٍ من الأفلام المصريّة التي تعرضها القدس قبل رام الله..

.. لم أعثر عليه يومًا في دور عشيق البطلة. رغم أنه كان وسيمًا وتتهافت عليه النّساء. لم أجده حتّى في دور العذول، أو الشّرير. الممثل الذي يقنعنا بأنه شرير حقيقي، هو ممثل بارع. قد لا نحبّه ولكننا نُعجب به.. بتمثيله. أنا لا أتردد بالاعتراف أن محمود المليجي يثير إعجابي، ولا أتورّع عن دخول فيلم لأن فيه توفيق الدّقن. هل تحبّ توفيق الدّقن؟ الشّعراء لا يحبّون الدّقن ولا الأشرار. أنا لم أصدف نعيم في دور شرّير. لم ألمحه على الشّاشة أبدًا. لم أصدفه وأنا أتفحّص أفراد الجيوش الجرّارة المتقاتلة في "انتصار الإسلام" أو "وإسلاماه". لم أشاهده محاربًا في فيلم "بور سعيد". لم أره حتّى وهو يسقط قتيلاً أو شهيدًا.

.. إذا جئت إلى أمّ الدّنيا فاسأل عنه في "ستوديو مصر" فقد تعثر عليه هناك، أو في أيّ واحد من الاستوديوهات السينمائيّة التي تجد اسمها على الشّاشة قبل بداية كلّ فيلم. سيدلونك عليه، وهو بدوره سيدلّك عليّ. نعيم.. تذكّر.. إسمه نعيم. لا تنس الاسم، مثل نعيمة.. تذكّر "نعيمة عاكف" التي طالما تمنّيتُ أن أكون مثلها.. راقصة من الدّرجة الأولى. غير أنني كبِرتُ الآن وذبلت، وقد لا تقوى مفاصلي على الحركة. فما بالك في أن أكون قادرة على الرّقص!؟

***

طرأ تحسُّن نسبيّ على أحوال العائلة بعد أن استقرّ علاء في الكويت. ترقّى في عمله الأوّل حتّى أصبح مديرًا للمدرسة التي عمل فيها في "السّالميّة" قبل ثلاثة أعوام، ناهيك عن أنّه أصبح المدير الفنّي للمجلّة التي يشتغل فيها بعد الظّهر مخرجًا فنيًا صحفيًّا. وقد أتاح هذا التّحسُّن لياسين، أن يتوجّه بدوره إلى الكويت للعمل فيها أيضًا.. أن يسافر مُعززًا مكرّمًا. فقد أرسل إليه شقيقه من هناك إذن دخول رسميّ لدولة الكويت وبتذكرة الطّائرة، حتى لا يعاني شقيقه الذي يصغره ما عاناه نفسه، ويعيش تجربة سفرِ البرّ مع مهرّبين غير مأمونين، والمشي طويلاً فوق رمالٍ تستمد سخونتها من شمسٍ متعنّتة جاءت بأشعتها من نار الله الموقدة، وقطعِ مسافات الصّحراء اللانهائيّة تحت ذلك اللهيبِ الضّاري.. ناهيك عن النّوم في العراء، في حراسة خناجرٍ مستنفرة يُشرّعها تحت أضواء الأقمار المتيقّظة، رجال أشِدّاء يحلمون بدخول جنّة الخليج. فليس في كلّ مرّة تسلم الجرّة!

من مطار قلنديا، أقلعت به الطّائرة ذات المحرّكين العاريين، متّجهة نحو مطار العاصمة الكويتيّة. حلّق بمتعة كما لو كان يُقلع في أحضان امرأة شهيّة. ولولا مطبّات الهواء التي كانت تهبط بالطّائرة بشكل فجائي، فيهوي معها قلبه، ويكاد يضيع في الفراغات الواسعة لهواء الكون الشّاهق، لكانت الرّحلة قد تمّت من دون أيّ عناء.

كان يعتريه شعور بأنه، وهو يربط، للمرّة الثّانية، حزام الأمان في الطّائرة التي أخذت تستعد للهبوط، بأنه يتهيّأ للعبور إلى عالم آخر، ما زال يكتنفه الغموض ويغمره شعاع شمسٍ من الأسئلة والاحتمالات!

كاتب من فلسطين مقيم في عمان

الكتابةُ الوَحْش

أميرة مصطفى محمود

يرددون، بأريحية، كاعتراف جميل: الكتابة هي الملاذ.. فعل استشفاء وتعاف، يعلنونه بصدق وامتنان يخلو من أيّ مبالغة، أو شبهة كذب، أو كما يروقني أن أتخيل: دونما شبهة تملق.. لها.. الكتابة.. لئلا تمسك عنهم القلم.

وما من أحد بوسعه أن يجحد أو ينكر عليها فضلها الفعليّ ولكن.. يسعني الشك والجزم أيضا بأنها ليست كذلك على الدوام، وأن لها وجوها أخرى غير تلك الودودة الخدومة.. للأسف غير جامدة أو حيادية.. بل شرسة ضارية ضاربة في القسوة.

تتمحور الراحة الذاتية التي تخلفها الكتابة في نفس الكاتب: في عملية الإفراغ، البوح.. وإن شئت الفضفضة، التعبير امتنانا أو احتجاجا إزاء العالم، المواجهة.. ومن ثم المقاومة، التخفف، التخلص، التعافي.

فالكتابة هي الصوت المشحون المحتقِن والأعمق والأجهر والأثقل من أن تهتز به أحبال حنجرية، بغض النظر عن نهجها الاختياري أو الاضطراري، في المباشرة أو الإسقاط والتورية، والذي يبرأ، بصُداحه، صاحبه، من انفعاله المحموم. ويحدث أن تكون هي الطريقة الوحيدة لقول الكثير الذي ربما لا نستطيع إزاءه غير التخفف منه بالتلميح حتى.. لا بالتصريح. ويتحقق ذلك حينما ينطلق ذلك الصوت من أعماق صاحبه الذاتية بما هو كائن فيها فعليا يؤرقها، مستقرا أو مضطربا، بينما قد يضطر ذلك الصوت، في عوالم الأدب، إلى اختراق الأعماق المنغلقة أمامه والتي لا تخصه، ليكتشفها، وحينذاك تصبح فعلا تنقيبيا شاقا ثقيلا منهكا وعرا.

ليست الكتابة، كفعل، بالأمر السهل الهين الذي يتصوره البعض. يعترف بعض من يمتهنون.. وبالأحرى يحترفون الكتابة، بأنها صعبة، مجهدة، تحتاج إلى المثابرة والإصرار والصبر عليها، بروح مجاهد.. وربما انتحاري!

يعترف جورج أورويل في مقال يتساءل فيه "لماذا أكتب؟": "الكتابة رهيبة، نضال مرهق كنوبة طويلة من الأمراض الموجعة" وليس بوصفه أيّ مبالغة بل إن الأمر فعليا قد تفاقم عند البعض إلى درجة الأمراض الموجعة فعلا إذ تخطى الإرهاق النفسي والمعنوي إلى الضرر الجسدي. فها هو هرمان ملفيل الذي قد تجاهل مناشدات جميع أفراد عائلته، لينهي روايته "موبي ديك"، برغم تشنجات عينيه ونوبات قلقه وآلام ظهره، وحسبنا ما كتبه عنه الطبيب جون ج روس "إن عمل الدماغ المستمر وإثارة الخيال يرهقان هرمان الذي كان يشرع في الكتابة من وقت مبكر حتى وقت متأخر لينهي أعماله الأدبية مخاطرا بصحته."

وقد يصير التفاقم المَرضي أبشع من ذلك بمثل ما حدث مع شاعر القرن التاسع عشر الإيطالي والملقب بشاعر المعاناة السلبية الأسمى جاكامو ليوباردي الذي ساءت صحته من تحدب في العمود الفقري إلى حدبة أشبه بقبر متحرك يضعه على ظهره كان ألقى اللوم فيه على تجاوزاته العلمية كالكتابة والقراءة المسرفتين قائلا "لقد دمّرت نفسي بشكل لا يمكن شفاؤه لبقية حياتي، مما يجعل ظهوري مرعبا ومشينا لمعظم الناس."

والأبشع على الإطلاق، كان التفاقم حد الموت، وكان من نصيب بلزاك الذي آثر التضحية والمخاطرة بصحته بسلاح القهوة المفرط التي كان لها مفعول السحر، على وَحْيه، حد موته متسمما بالكافيين، وكل ذلك لأجل عيون الكتابة.

ويجدر القول إن ليس ذلك هو الوجه الموحش المخفي لها إذ يفعله الكاتب على أيّ حال بمحض إرادته بوجع لا يخلو من اللذة وإنما.. العطش الداخلي للكتابة الذي يحدث كنوبة لاإرادية، يزامنه عند مرحلة ما عطش مواز داخلي، إلى القراءة.. أن تُقرأ، أن تكون، أن توجد وأن تلمس حيز وجودك الفعلي في خارطة القراءة العامة والنقد والترشيح والإعجاب والتقدير والمعارف. عطش مستبد يلهب النفس لفرط الجفاف إلى أن يطال بالحرق كل ما هو أخضر بداخلها من: ثقة، أمل، دافع، سكينة، مصالحة مع النفس ومن ثم العالم. حينها يصنع وحشا ينهشك من الداخل نهشا، وحشا جائعا محروما يأكلك، ولأنك لست أنت غذاءه، لا يشبع، إلا أنه رغم ذلك يظل، بحرمانه، يأكلك، ولا يُبقي بداخلك غير الفراغ.. الفراغ الذي تتيه فيه وتتعذب فيما قد تضبط نفسك وأنت تستجدي أيّ أمل.. أيّ فرصة تنتشلك من شعور الضياع واليأس والفشل والإحباط، وتظل تستجديها على أمل يظل بدوره لا يتحقق.. ولا يجود عليك بالملاذ.



رندة مداح

قرأتُ يوما أن الكاتب كما المقرئ، يحب ويحتاج أن يسمع كلمة: الله، ألّا يبخل عليه المستمعون المنتشون بكلمات الاستحسان والثناء والإطراء، وكنت أظن قبل ذلك أنه لا يليق به وبالكاتب إلا أن يترفع عن هكذا تطلعات، في ظل عبارات نقيضة كانت في استقبالي لدى وطأة قدمي الأولى في الكتابة، وكنت فريسة ساذجة لُقطة لها، رددتها على مسمعي إحدى الكاتبات المبتدئات وكانت تحمل ذلك المعنى "المضاد" وأظنني كنت اتخذتها حينذاك على محمل الاعتناق إذ قالت "أن تكتبي لنفسكِ فقط غير آبهة بأن يقرأكِ أحد"، فيما كانت، وللمفارقة، تداوم على نشر ما تكتب على جدار صفحتها الزرقاء ثم فيما بعد في الكتب.

هل يُجدي الكاتب أن يظل يكوّم أوراق كتاباته في الأدراج؟ هل سيظل إذّاك شغوفا بالكتابة! ونستثني من ذلك من يكتفي ويكتب مجرد خواطره الشخصية ويومياته فليست الكتابة تأخذه على محمل الجد حتى وإن كان هو يفعل، وإنما.. أقصد الكتابة الإبداعية.. الأدبية.

إن كان ذلك صحيحا فما الذي يدفع إذن كُتّابا مشهورين إلى شعور الإحباط والسخط وربما الاحتداد، بعلاقة عكسية مع نسبة التفاعل مع منشوراتهم الثقافية الفيسبوكية ولاسيما طبعا منجزاتهم الحديثة من الكتب! ولماذا يسعى الكاتب "وإن أنكر" متطلعا إلى الجائزة.. محتفيا بنوالها أيما احتفاء؟ فليست الجائزة تقتصر أبدا على قيمتها المادية، وإن كانت قيمة لازمة للكاتب العربي على وجه التحديد لاعتبارات مادية كثيرة لا يجهلها الوسط الأدبي، وإنما تتجاوز المادة إلى المعنى: الإنجاز، التقدير، التحقق.. المرء، يحتاج إلى تحقيق ذاته، وإلى التقدير، خاصة وإن كان يعتقد في نفسه الاستحقاقية لما منحه إياه الخالق من مواهب أو مقومات شخصية. تلك الحاجتان من الأهمية والإلحاح درجة أن تُفرد لهما خانتان مستقلتان بهرم ماسلو الشهير للاحتياجات.

ثمة حاجة أو رغبة.. وبالأحرى وَحْش آخر يترقب الكاتب، فضلا عن حاجته إلى التحقق والتقدير، وهو حاجته إلى مشاركة كلماته وانفعالاته وخواطره وآرائه وصوته وآهاته مع القراء. ويتفاوت الأمر في إلحاحه لا سيما إن كان الكاتب يكتب فنا.. الأدب، فيحتاج إلى أن يُطالع القراءُ نتاجه، أدبه، خلجاته وأفكاره، وعباراته التي يعتز بها، ولغته التي يباهي نفسه سرا بها، وفلسفاته وتحليلاته التي يتوق فخرا إلى مطالعة القرّاء والنقاد لها، ومن ثم يتطلع هو إلى تجاوبهم وتفاعلهم وانفعالهم مع ما كتب. يحتاج إلى ذلك بشدة، كحاجته إلى الكتابة، للإبقاء على اتقاد شعلة حماسته وثقته، وروحه.. لإنقاذه.

كاتبة من مصر



الرُّكنُ المَخْمور من العالم

محمد حسن النحات

كل شيء يحترق، عشش القش والحطب، الرمل الممزوج بالدم و الأحزان، ذكرى الليالي الحميمية القليلة التي تشبعت بها الحوائط الهزيلة، النقود الورقية، أكياس الطعام المواراة من عيون الأطفال الجوعى، وجه أمي تحت الوسادة. وأزكمتْ الأنوف رائحة اللحم المشويّ لرجل مُقعد داهمته النيران ساعة قيلولة، وأنا كشيطانٍ مذعورٍ أعدو هنا وهناك، أهِيلُ التراب على الحرائق، الناس يهيلونه على النيران وأنا أرشُقه في حرائق صدري، الصخب يصم أذنيّ، بكاء الأطفال، وعويل امرأة تحاول خوض النار لإنقاذ زوج متفحم، النسوة يبادلنها الصراخ والدموع ويمنعنها بالقوة، عيناي تنزفان ماء تتشربه الأرض العطشى، أهجس في نفسي بفكرة غبية : ماذا لو بكى كل رجال و نسوة المعسكر في السطول لنطفئ الحريق؟!، ماذا لو لم نكن نحن؟ ولم يكونوا هم هم ؟ ماذا لو أمطرنا الله غيثاً.

أعوامي كلها جدب، لم أبلغ منتصف العقد الثالث بعد إلا أنني رأيت أهوالاً لم يرها عجوز يسكن المدن البعيدة، تلك التي يقال إن لكل بيت فيها شموس صغيرة بيضاء متلألئة تحيل لياليه إلى نهار، وماؤها كالسحر يسرى في كل أنحاء المنازل الثابتة فلا ريح تهزها ولا مطر يجرفها والأهم لا حرائق تأكلها، والناس جميعهم نظيفون كالأجانب الذين ينزلون أحياناً علينا. قريتي الأولى لا أذكرها جيداً، شاهتْ الذكريات مثل سواد يزحف في أثر شمس غاربة، ظلمة حالكة لكن ثمة بصيص يُمَكّنني من إدراك القليل، لا بد أننا كنا في رغد من العيش؛ أخي الأكبر كان بديناً ويدعني أتزحلق على بطنه المقبب الأملس وهو يضحك، كنا خمسة ذكور، وكانت أمي بوجه بشوش وعينين حنونتين، وكان أبي دائم الابتسام.

ذعرٌ مفاجئ، همسٌ ما لبث أن صار ثرثرةً ضاجة، خطيب الجمعة يصرخ ويؤكد على السمع والطاعة لأوامر تُلزمنا بالخروج من قريتنا. يا عباد الله لقد خَرّبتم بيوتكم بأيديكم. أصوات مزعجة ووعيد عبر ميكرفونات نصبت على مبعدة عن شمال القرية، أُخرجوا لتأمنوا، أمي تولول، أبي ينبش شيئا ما تحت شجرة المانجو. وخرجنا جميعاً مخلفين وراءنا بعض تعساء الحظ عنيدي الرأي الذين ستقتات الضواري على جثثهم، و اختفتْ ابتسامة أبي إلى الأبد، لا بد أنه تركها هنالك حيث تومض الأشياء كالبرق ثم تدوي كألف رعد.

ضاقتْ علينا أرض الله. شهور ونحن نتنقل من مكان إلى آخر حتى انتهى بنا المطاف إلى معسكر "كِرِيْدِنق" للنازحين. لا بد أنهم بفتورٍ رحبوا بنا، وأحصونا بأعينهم في صمت وهم يخمنون مقدار الماء و الطعام الذي سنزاحمهم عليه في طوابير منظمات الإغاثة. بنى والدي وأخوتي كوخاً من القش لنا. تنهد أبي قائلاً: لا بأس.. يجب أن يكون من القش، فسكننا هذا مؤقت وسنعود إلى ديارنا قريباً. كان يحاول كالآباء الآخرين بالمعسكر التشبث بأهداب من الأمل، كانت أماني زائفة، فالقش مع مرور السنوات تحوَّل إلى حجارة وطين.

كنت صبياً أتسكع في الأرجاء عندما ارتفعتْ الصرخات من جهة فصل التعليم بالمعسكر، هرعتُ مع الجميع نحو الفصل فوجدنا التلاميذ يركضون في ذعر و هم يصرخون "أنتونوف أنتونوف". لم يكن ثمة قصفٍ والسماء من فوقنا صافية إلا من الشمس الحامية. يومها افترشنا التراب أنا وعدد من الأهالي عند ظل فصل الدراسة الذي كان غرفة صغيرة مبنية من القش، يرتادها قلة من الأطفال. جلس المعلم عصام على كرسي حديدي مُجلّد بحبال ممزقة، كانتْ عيناه حزينتين لكنه يدخل بين الفينة والأخرى في نوبة ضحك فيرتج جسده النحيل ويخلع نظارته السميكة ليمسح الدموع التي تطفر من عينيه، بينما ينكفئ الناس من حوله من شدة الضحك. كان يسأل تلاميذه عن عدة أمور دراسية ثم سأل سؤالاً استعصى عليهم جميعا ما عدا طفلٍ نَبِيه جرتْ الإجابة الصحيحة على لسانه، فابتهج أستاذ عصام وصرخ بحماس: الله أكبر. ففزع الأطفال وهربوا من الفصل لأنهم حسبوا أن المعلم





شيماء جلال

يحذرهم من قصف للطائرات على وشك الوقوع.

كنتُ من مكاني على الأرض أتفرّس في ملامح هذا المعلم، وجهٌ حليق ناعم.. شارب مهذب.. ملابس نظيفة، ما الذي يأتي بمعلم من المدينة البعيدة إلى جحيم معسكرنا هذا؟! كان الرجل يكافح ليطلع الآباء على أهمية التعليم، كانوا يحترمونه ويبجّلونه لكنهم لا يوافقونه على إرسال أطفالهم إلى فصل الدراسة.

_ يا سادة؛ أبناؤكم أذكياء بالفطرة.. دعوهم يتعلموا ليصبحوا أطباء ومهندسين.

_ يا أستاذ.. طبيب مرة واحدة؟!

_ وما الذي يمنع يا حاج بحر الدين.. أنتَ لديك عشرة أبناء.. دعني أعلم اثنين منهم فقط.

ولا يستجيب إلا القلة؛ عندما يذهب طفل إلى المدرسة كان ذلك يعني نقصان الأيدي التي تجلب الماء من الآبار البعيدة. الرجل هنا يتزوج مثنى وثلاث ورباع ويجلب كومة من الأبناء لا لشيء إلا ليزيد عدد سطول الماء بداره. الماء هنا هو الثراء الحقيقي.

_ هل تعلمون لماذا سمي معسكركم بـ "كِرِيْدِنق"؟.. قالها أستاذ عصام و هو يمرر أصابع يمناه على شاربه.

عم الصمت

_ يا سادة " كِرِيْدِنق " تعني بلهجة المساليت "أخرجوهم عنوة" ... عند موطئكم هذا اندلعتْ معركة حاسمة بين المستعمر الفرنسي و



أجدادكم المساليت الذين واجهوا ببسالة المدافع والبنادق بالعصي والسيوف وسحقوا الجيش العظيم وقتلوا قائده الكولونيل "فلقنشو". لقد جنبوا بشجاعتهم كل غرب السودان من الوقوع في يد الفرنسيين.

ابتهج بعض الجالسين ورفعوا أنوفهم في فخر.

_ ومن أين جاء هؤلاء الفرنسيون؟

_من فرنسا. أجاب المعلم كمن يجيب عن أمر بديهي

لم أكن مسلاتياً فلم أكن أكترثُ بانتصارهم هذا. فسألته: أين تقع فرنسا هذه؟

أجابني: على بعد آلاف من الأميال. لم أكن أدري ما هو الميل لكن من طريقة مطه للحروف بدت لي بعيدة جداً.

يا غبي من أين يأتي هؤلاء "الخواجات" البيض في رأيك؟!

ولم أحتج إلى كثيرٍ من الشد والجذب، أقنعني صديقي "قوني" بالهجرة حيث الجنة الجاثمة خلف البحر. وكان الأمر يحتاج إلى المال الذي لا نملكه فأخذنا نتحين الفرص. وعندما وضعتُ نقوداً في جيوبنا وفوهات البنادق على صدوغنا صافحنا قاتلينا وبادلناهم المزاح! وقفتُ وثلة من الرجال حاملين لافتات خُطّتْ بما لا نستطيع تهجيته، عربية فصيحة وإنجليزية رصينة، وعندما استجوبني الرجال البيض في خيمة جهزتْ على عجلٍ لم أُجبهم إلا بالنفي و دون وخز ضمير.

_ هل صحيح أنهم اغتصبوا مئتي امرأة في ليلة واحدة؟

لا، نساؤنا طاهرات.

_ أين دفن الرجال الذين أجبروا على مشاهدة نسائهم وهن ينتهكن ثم ربطوا بحبل واحد وأطلقت النيران عليهم؟

لم يحدث.

_هل صحيح أن معظمهن كن قاصرات وكانتْ بينهم عجوز سبعينية ؟

هذا كذب و افتراء.

خفية خرجتُ مع "قوني"... لم أواجه أبي الذي هرم قبل يومه، ولا إخوتي الخمسة الذين صاروا ثلاثة، و اكتفيتُ بحمل صورة لأمي التي لم يحتمل قلبها مغادرة الديار فتوفيتْ كمداً منذ سنوات عدة. كان كل شيء سيسير على ما يرام لو تحلى المهربون بالصدق والقليل من الأمانة، حملونا على ظهر شاحنة لأيام ثم تركونا جوار جبل عظيم و أخبرونا أن البحر خلفه و عندما التففنا حوله لم نجد إلا بحراً من الرمال! لازمنا الجوع والظمأ والإعياء في رحلة العودة، ولولا نفر من الرعاة حملونا على دوابهم لنهشتْ أجسادنا النسور. عدتُ على أمل كتابة بداية جديدة، لكن من قال إن الناس يغفرون، اِنفضّ المسلحون عن معسكرنا فلم نجد نحن شهود الزور ساتراً من أهلينا، ففتكوا بنا كوحوش ضارية، أبناء عمومتي انتقموا منِّي جزاء لابنتهم القاصر التي مُثل بها، تبرأ أبي منِّي وبصق في وجهي، زحفتُ برجلٍ مكسورة وطردتُ ككلبٍ أجرب، سرتُ بوجه دام وروح متشظية في هجرة لا إلى جنةٍ طيبة بل إلى جحيم جديد.

كل شيء يحترق، قوت الأطفال هزيلي الجسد، وجه أمي البشوش، جلباب "زهرة" المُهترئ الذي نشته عندي الليلة السابقة، قربة "المريسة أسفل سريري، ومرتبتي بنقود حشرتها بالأمس في جوفها، كيف للنيران أن تصل حتى غرفتي؟ كيف لها أن تحرق "عيسى" المُقعد؟ يا الله. أدور كفراشة حول النيران ولجُبني لا أقع فيها، تصدمني الأكتاف المتزاحمة وتدوسني الأقدام الغليظة المتشققة، أهيل التراب على صدري فلا تنطفئ نيران الجوف و لا نيران البيوت، وأناس داعبهم أمل واهن فهرولوا إلى بئر الماء الذي يبعد مسيرة ساعة لجلب ما يطفئ عطش الحرائق، امرأة عيسى يريحها الله بإغماءة، وأنا اليقظ السكران، تكِلُّ قدماي عن حملي فأفترش التراب ودموعي لا تنضب. "ارحلوا، عودوا إلى قراكم، لن تتوقف الحرائق حتى تأكل آخركم". أخذتُ أهذي بصوت مبحوح تعلوه الضجة. (افعلها معهم أو سيفعلونها دونك. لا نريد معسكرات نزوح بعد اليوم، بتواجدكم هنا تجلبون العار للوطن وتحنون رأسه بين الأمم. سنجبركم على الرحيل، خذ نصيبك من النقود وافعلها معهم). وأنا ناشد الخلاص المؤمن بالجنة خلف البحر الكافر بالجحيم تحت البيادة، أوافق دون وخز ضمير، أدس المال في جيبي وأضاجع "زهرة" حتى الصباح، تذكرني بوعدي بالزواج منها فأخرسها بقبلة، أعتصر جسدها تحتي وأثمل من نهديها. خفية عند ظهيرة اليوم التالي أدلق الجاز مع الدالقين، لكنني لم أرد لعيسى الاحتراق لحد الشواء، لم أتحسب لجوع اللظى لنقود هجرتي المخبأة، لم أحسب أن الحريق الصغير سيمتد إلى كل هذه البيوت بما فيها غرفتي.

تدور رأسي بصداع مقيت وتثقل جفوني، أستلقي في وضعية الجنين متوسداً التراب فأسمع أنين الأرض ولومها، أدس إبهامي في فمي الجاف وأستحلب عالماً بلا حرب ولا خيانة، وبيبت دافئ يضمني وأبويّ و إخوتي الخمسة... و أغفو.

كاتب من السودان

شيماء جلال

حسين جمعان



ملف

قصائد في الشتاء



حين تسلقتني الأمواج وكنت غريقا

فاروق يوسف

في ذلك العالم الغائم

1

قبل أن يجر النهار ضحكته من بين الأعشاب
كان هناك مَن ينادي النجوم "يا أخواتي"
ستكون آخر الليالي من خشب يبتل نعاسه بالصمغ
سيطردنا الحنين من جزره قطرات ندى تتشبه بالدموع.

2

الدخان وحده يعرف كيف يتأخر من غير أن يعتذر
بكاؤه لا يُخطئ طريقه فيما الفتيات الحلوات يبلعن لعابهن
تلك مسافة، صمتها يجرح
تلك وردة تركض وراء عطرها.

3

الماضي ليس قبعة ننزعها حين نجلس
حين تفتح النافذة لن ترى شبحا يشبهك يذرع الحقول
من غير قبعة تمضي إلى موتك
وحيدا تضحك من أجل أن تبدو كما أنت.

4

احرص على ألاّ تسقط الكأس من يدك أيها الملاك
تلك المرأة تتشبه بك حين ترغب في أن تكون ملاكا
في أسوأ الأحوال هي مرآتك
فلا تخلع قناعك من أجلها.

5

قيل إن الخطأ يكمن في الأصابع
أما الأشجار فلم تنقص منها شجرة واحدة
كنت أنظر إلى وطني من وراء النافذة
كنت أحصي أشجاره الميتة.

إلى أمي
لو أني كنت أمامك وأنت تموتين
تلك ليست أمنية بل سؤال
الفكرة أن الموت سبقني إليك
ولم أكن عداء ماهرا.

6

خمسون في المئة من النساء جميلات
أما الخمسون الأخريات فإنهن الأجمل
لقد فشلت النظرية ونجح الواقع
ما من امرأة إلا وجرّت وراءها رجلا مثل كلب.

7

نحن المنسيون
في ذلك الجزء الغائم من العالم الذي يشبه مقهى
لن نرى وجوهنا التي محيت في المرآة
هناك فقرة ناقصة في تاريخ العالم.

8

اسكبي الشاي قبل أن يبرد
ما أشد حماقتنا ونحن نحلّق في البخار
كانت أقدامنا ثقيلة كالحجارة
فيما تطبق أجنحتنا على الغيوم.

حسين جمعان

9

أيها السائل ليتك كنت أبي
عاطفتي ترقد مثل حجر بين يديك
حين تسلقتني الأمواج كنت غريقا
ولم تكن أبوابي موصدة.

10

ترك الماضي سمكته على منضدتي
صرت أضحك لأنه هرب من المطعم
كانت السمكة تضحك هي الأخرى
ما علينا سوى أن نلحق به إلى البحر.

قصائد لصبوات الدخان

1

إذا كنتُ قد رأيتك في غيمة فلأن أصابعي كانت بيضاء
هناك كواكب كثيرة تجري لاهثة مثل الرسائل بيننا.



2

احتفظ بوردتك في قلبي سرا لجنون ينبت عشبه على يديك.

3

أنتحل ثمرة لأكون شجرتها
أنتحل طائرا ليحيطني بفضائه
أنتحل قصيدة علني أتنفس هواءها
أنتحل نظرة تقودني إلى الينابيع، هناك أسرتي.

4

لي ذلك النهار الذي يسحبه معطفي خطأ على الثلج
لقد صحوت بعد أن دق جرسه.

5

أنتظر على الشرفة منذ سنوات
ضحكتي تقفز من عشبة إلى أخرى
يتبعها الطفل الذي رأيته برفقة أبي.

6

بين أوتار الكمنجة ترك الموسيقي أصابع يده ونام
كانت أحلامه تنزف فيما الجارات يرقصن.

7

لا هواء لزهرة نمت بين العظام
يقلب الربيع قواربه وأشجاره تتنفس برخاء
في فردوس ما
يطير الموتى من غير أجنحة.

8

ذلك الطريق الذي تهذي حجارته
يغطيه الفجر بريشه
وتضم ظلاله الماكرة نساء يتشبهن بالعصافير
كل لهاث المسافر يضيع في الزقزقة

9

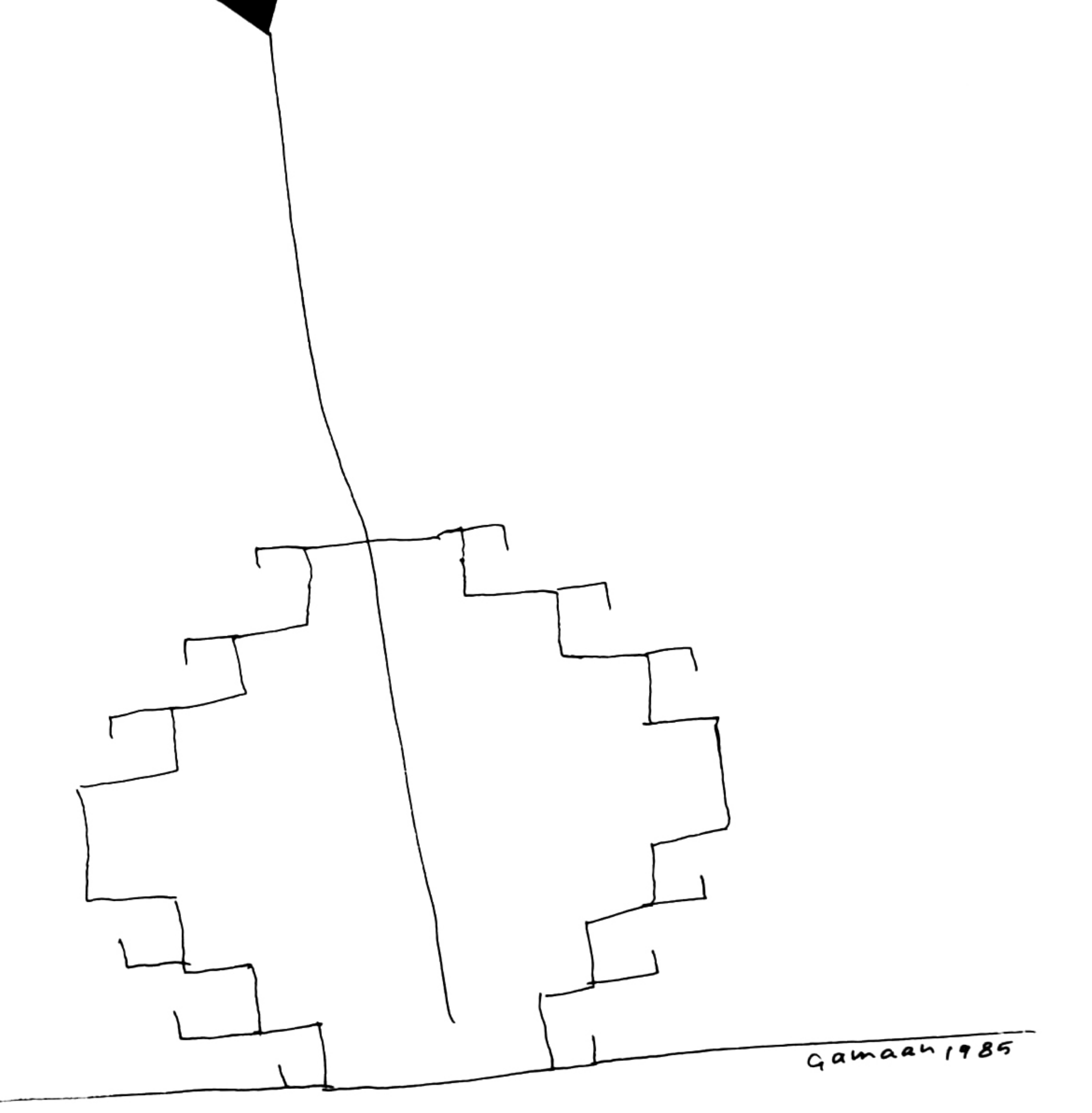
كنت أبحث مثل نحلة عن زهرة حين التقيتك
لم تكن الأرض أمامي مستوية وكان العشب يغازل قدميك.

10

على كتف ذلك النهار الشاحب نمت عشبتي
قبل ليلتين من حقلك شحبت خضرتها
فيما الدفء كله يحيط بقدميك كانت عشبتي ترتجف
مثل فراشة
"كنتُ هناك" ألتفت إلى صف من الأشجار، مكتظ بالليل
لقد أخفى عصفوري ضحكته بين شجرتين
على الأقل يد متّي ستصل لتومئ للناجين قبل أن يرحلوا
ربما ستكون للملائكة فرصة التلويح بيدي الأخرى من بعيد
لن يقوى أحد على القيام بدوري
أنا صغير في حفلة انزلقت أجراسها إلى حنجرة ديك هارب
لقد وضعت حصاة على راحة كفي قبل أن أغلقها
كانت بلادي تقيم في رئتي منعمة بهوائي
في اللحظة التي يلتفت فيها الموتى ولا يرون شيئا
تكون الحياة قد ذابت مثل قطعة ثلج
من عشبة إلى أخرى
تحمل قدمي موتها وتنوح على السياج مثل فراشة
كما لو أنه ينافسني في الوصول إليك
ظلي يسبقني إلى شفتيك
على كتفك العاري تترك الفراشة قبلتي
يبتسم الموت إذ يراني أضحك ببلاهة
لديك أسلحتك أيها اليأس لتبدو منتصرا
غير أن نافذتي لا تزال مفتوحة
الشيطان يكذب.
ولكن الأمل يكذب أيضا.

شاعر من العراق مقيم في لندن

حسين جمعان



حسين جمعان



12 جرعة من الكيتامين

بهاء إيعالي

بلاد الضوضاء

امستسلماً لرغبة الأشواك الهائجة أمام عيني
مثلما يستسلم الآخر لرائحة الغاز المتسرّبة
جرّبت التأمّل في وردةٍ تحجبُ الضوضاء وراء تاجها.
البلاد توزّع صديدها على كلّ حجر
الحجر ذاته الذي خاله الشريد وسادة.
البلاد
في هذه الآونة
تفرك جلود الموتى بلهاثها الصدئ.

دغلٌ خرساني

أجول في شارعٍ مقفرٍ
أستجدي شبحاً أن يتوّه خطوي
فلا أسمعُ صوتاً حادّاً،
جميع الأشباح لابثون بين شقوق الجدران المتصدّعة
أصرخ داخلها
فلا يرجع إليّ الصدى.

أحلام صغيرة

أمس رميت في البحر ثلاثة أحلام
أوّلها أن أجن
ثانيها أن يفتح الأفق ذراعيه للريح
وثالثها
ألا يمحو الماء جثث الغرقى
...
رميتها
ولم يحدث ارتطامها بالماء صوتاً.

غرفة

لأجل غرفةٍ يستمني البعوض فيها
رتّبت خوفاً ليلياً ولم تصبني وحشتها
أغرقت فضاءها بغبار الرفوف
ركّبت في سرّتها لمبةً محروقةً
ولم تصبني وحشتها.
الغرفة مضجرةٌ
لعدم معانقتها هدير السيارات
كلما وضعت أصيص الشاي على شبّاكها اختنقت
كلّما كتبتُ على جدرانها كلمةً
ألفت تغنّي باهتياج.
الغناء في عتمة الغرفة لا يزعج سعالي المتكرّر
الغناء كان رطباً
يؤنس ضجر الغرفة.

باب دار المنفي

الباب المكفهرّ كبائعٍ متجوّل
هامدٌ كحجرٍ معشوشبٍ
يغمز المارّة
يسألهم عن بائسٍ أغلقه
ونسي إضاءة شمعته لدى مغادرته.

جارة الرضى

عادةً ما تخرجُ جارتي إلى شرفتها بالبوكسر
عيناي تراها
ولا تشردان عن مشهد الظلمة في الحي.
....
سمعتها يوماً تقول لصديقتها
"عادةً ما يكون الحيّ مظلماً
عيناي تراه
ولا تشردان مشهد عن خروج جاري إلى شرفته بالبوكسر".

Freedom

القيحُ غير مدرك لاتّساع سجونه
جسده السريع
الذائب
لا يسأل عن اتّساع الثقوب.

Fausses Scènes

وكنت حينما ألوّح لطائرةٍ تجعر فوق رأسي
أحاولُ مداعبة الهواء لئلا يخلد إلى النوم
أسجّل هدير محرّكاتها
لئلا تفسد عليّ مواقيت أحلامي.

توقيت الهرب

سأجرّب وضع علبة سجائري على حافّة الدرابزين
سأتركها مفتوحة
علّ عمري فوق هذه الشرفة يقصر.

أمنيات مارق

لو أنّ الحديقة تهدهد أغصانها أيّام الصيف
كما في أيّام الشتاء
لو أنّ العابرين يضحكون لرؤية سروالي الضيّق
لو أنّ مصابيح البيوت تمدّ إليّ أعناقها
وتزعج صمتي الفاتر
لو أنّني انتشقت كلّ ما تلفظه طحالب الحجارة مرّةً واحدة
ثمّ رميتُ ما برأسي وراء الدرابزين
ونسيت أنّني داخل عالمٍ ضيّق.

فكرة انتحار لا إرادي

يمرّ قبالتي عجوزٌ لا أعرفه
يعطيني بضع حبّات من الجوز الأخضر
أبقى جالساً
أراقب دهشة الجبل من بلوزتي الحمراء
أمسّد مقعدي الإسمنتي المتجوّي
أمنّي نفسي بريح
تعضّ وجهي المثقل بالمآسي الذائبة
...
"ما عجبوك الجوزات" يقول لي العجوز
أتخيّل أنّني جوزة داخل كيسه الخيش
يعطيني لعابرٍ لا يعرفه
يكسرني
ويأكلُ مآسيّ الذائبة.

شاعر من لبنان



مجترءآت الأثيم

إبراهيم صديقي

التحياتُ لكَ
الزكياتُ لكَ
ما أرى في الذي لا أرى هو لكَ
المعاني التي تتمايل عبر رواق الكلامْ
البداية حين تفاجئها سكرات الختامْ
هي لكَ
الذي هو أكبرُ من نظري
والذي هو أغيب من قدري
هو لكَ
أنت من حازه وامتلكْ
حين ترفع عني الغشاوةَ ليس يحد المكانَ مكانٌ
ولا ينحت الوقتُ وجه المراحلِ
أبقى صغيرا وأبصرُ في الشِّبر كلَّ الفلكْ
أنت ما أكملكْ
وأنا يتناهى قصوري
ويجتاحني الضعفُ حين أهمُّ بأن أعقلكْ
الضياء دليلُك حين تكون احتمالا ويدهش من علَّلك
والمجاز مقامُك حين تكون كلاما ويبهر من رتَّلك
والوصول إليك – ولو زعموك بعيدا – متاحٌ يسيرْ
والتروي بوجهك ليس محالا.. ولكنه
فكرة تَستعيرُ وحال تعيرْ
وأنا إذ رأيتك ناديت.. ما أجملكْ
ولكنني كدت أسألكْ
تملك الكون مستسلما مطلقَ الانقيادْ
ولك الشمسُ والبحر والكلماتُ المدادْ
قد سألتك في خلوتي مرة (كيف أفهم أنك يا بارئي.. أنت لكْ)؟
وتفهمتَ ضعفي أمام الكمالْ
لم تؤنبْ فضولي الذي رغم جرأته.. بجَّلكْ
آه ما أعدلك.

***

لكل قلبٍ إذا يأسى دوافعُهُ
وكل جفنٍ به تُنْبي مدامعُهُ
وضعتَ عِلمَ الأسى فينا فمعذرةً
لا تأخذَنِّي بعلمٍ أنت واضِعُه
لأنك المتنبي كنتَ أحزَنهم
وكنتَ أغربَ من تنأى مرابعُهُ
إنْ لم يسعْكَ من الأعمار ضيقُها
فقد كفاك من التاريخ واسعُهُ
وإنْ مدحتَ أناسا كي تصانعَهم
فالكونُ مادحُ مجدِ أنت صانعُهُ

***

إذا ظهرتَ كثيرا، ولاحظتَ ألاَّ أحدَ يراك
جربْ الاختفاء كي يراك الجميع.

***

شقَّ الزمان ودسَّ في أيامِه عينيَّ
واخترق الرواقَ المُظلما
وبدتْ له ظلماتُ وجهي جمةً
فمضى يبعثر في جبيني الأنجماَ
ومضى يعلمني القراءةَ وحيَه
ففهمتُ كيف الداءُ يغدو بلسما

***

أتيتَ
يشبهكَ الشيطانُ والمَلَكُ
أتيتَ
يشبهكَ الملوكُ
والمِلِكُ


حسين جمعان

ولستُ أدري لماذا كنتَ متَّزِنَا
ولستُ أدري
لماذا كنتُ أرتبكُ
وقلتَ لي إن شيئا ما على وشكِ
ماذا قصدتَ بشيء ما
وما الوشكُ؟

***

ملكا كان وانتهى مملوكا
هكذا العمر طالما يبلوكا
قدرا كان أن يغيب جريحا
وطريقا محتّما مسلوكا
رفعوا ذكرك المدوي ربيعا
وشتاءَ جميعُهم أهملوكا
وتغيبتَ تحت جرحك قهرا
كلما لحتَ موعدا أجَّلوكا
وقَّعوا باسمك المصائر جورا
وتمادوا وليتهم.. سألوكا
كم تغيرتَ كنتَ أجهرَ صوتا
ذات حلمٍ وكنت أهدى سلوكا
أتَرى كيف أغرقوك غيابا
وإلى أي موضعٍ أوصلوكا؟

***



لكي تكونَ على حق

لا يكفي أن تصرخ.

***

هنيئا لمن نام

والويل لمن سهر.

***

صعد المنصة كي يقول لنا قصيدة

يتلو

ولم أفهم معانيه البعيدة

مسمار أرنبة

وبرغل غيمة

أهلا وسهلا نهضة الشعر الجديدة.

***

أيها الساهرون

من سرق النعاس؟

***

لم يفهموك لأن الشعر ما حُصرتْ

نشواه في واضح المعنى ومبهمه

كل اللغات التي شاؤوا تواضعها

ليست تحيط بقلب في تألّه

***

مهاجرون ومهجورون ما رجعوا

إلا لكي يُرجعوا لليائسين مُنى

شادُوا العبارةَ فوق الصمت شاهقةً

وبعدها نفخوا في جوفها الزمنا

وغادروا فاستمرَّ السير دون خطى

وودعوا فاستمرَّ الموت دون فَنا

منذ البدايات ما غابوا وما حضروا

كالخِضْر لكنهم لم يخرقوا السفنا

تأزروا بالغد المكتوب ما التفتوا

للأمس إلا ليعطوا روحهَ بدنا

وساءلوا الغيب عن طيف يرافقهم

فحرّك الخلدُ يمناه وقال أنا

شاعر من الجزائر

حسين جمعان



رأيتُ النهر وأشجار الصنوبر

عاشور الطويبي

1

ثيابنا حين نخلعها نضربها

بعيدان الخيزران

نخرج منها الماء نخرج منها روائحنا

ثمّ نعيدها على أجسادنا أرواحًا جديدة.

2

قبقاب الخشب رقيق على الثلج

حاشية الرداء رقيقة على الريح

مشبك الشعر المذهّب رقيق على الأغنية

كيف إذن تهرب الأغنية من الكوخ قبل مجيء النهار؟

3

سنتلهّى بخبط أقدامنا في الماء

سنجد مكانًا تكون استلقاءاتنا الحميمة ليّنة

الرجل العجوز يجهّز شراكه للطيور

الطيور الذكيّة لن تأتي.

4

أيّ مهرجان هذا الذي يحمل فيه الناس قبعات السعف

أيّ جسرٍ ينحني في أوله وينحني في آخره

أيّ أيدٍ تلامس بعضها صاعدة نازلة

أيّ سُكرٍ هذا الذي ينثر الشهوات بين الناس.

5

البيوت القريبة من النهر لا تعرف ما المطر

حسبها أن تنظر إليه

الأسماك القريبة من البيوت لا تعرف ما البشر

حسبها أن ترى انعكاس أجسادهم في الماء.

6

المطر لا يسقط على صرّة العجوز

المطر يسقط على عصا العجوز

المطر مثلنا يحنّ إلى دفء البيوت

المطر مثلنا مليء بالأشجان.

7

أهذه سنونوة تحلّق أمام جبل فوجي؟

كيف وصلت سنونوة وحيدة إلى جبل نفوسة؟

المرأتان اللاهيتان ببعضهما لا تريان السنونوة أمام جبل نفوسة

وحدها المرأة الواقفة تمدّ يدها نحو جبل نفوسة.

8

الشجرة يأتيها الحمّال بالأخبار

الحمّال تأتيه الشجرة بالأخبار

صفّ حبّات برقوق في الغصن المتدلّي

صفّ أطيار فرحانة على كتفي الحمّال.

9

تلتقي الآلهة والشعراء في حجرة اللغة

في آثار نعلين تركهما على الكثيب شاعر مجنون

هناك حيث سقطت أوراق التين بين ساقي راعية

هناك حيث الفيافي تتّسع لآية أو قصيدة.

10

هل تصف لي النوم عندكم؟

إنْ وصفتَ لي البحر عندكم!

لكلّ واحدٍ منّا خبيئة نومه، وشرشف نومه، وأحلام نومه

أمّا نحن، البحر، كيف جثته يكون. عربيدًا أو إن شئتَ أخرس.

11

أكلّ هذه أرض؟!

كلّ هذه شمس وعشب

كلّ هؤلاء أطفال وحرّاس سجن

لتدفع معي هذا الثور الكسول إلى أعلى التلّ.

12

صاحب القارب يعرف أين تسكن الأسماك

يجدّفُ لا من قوة في يده

بل بأصداء الحكايات في قلبه

صاحب القارب لا يبوح للصيادين السوّاح بأسماء الأسماك.

13

سأرمي الطعم في الماء

دودة أرض تتلوّى بين الأصابع

كلّ ألم يتلوّى في برٍّ أو في بحر

سأنتظر نغزة سمكة غافلة.

14

هي قعدة على حجر واتكاءة إلى الأمام

هذا كلّ ما يلزم لتأتي إليك الأسماك

هل ترى الناس فوق ذلك الجسر، وذلك الجبل خلفه

جميعهم يقعدون على حجر ويتّكئون إلى الأمام.

حسين جمعان



15

لقد رأيته الرجل النحيل يغرق شجنه في النهر
ليس بعيدًا عن شجرة البرقوق
ليس بعيدًا عن سور السجن
ليس بعيدًا عن قبرٍ مفتوح في السماء.

16

في النوم تتبدّل الأصابع في الماء إلى حوريات
أغانيها خضراء صفراء وصنادلها من خشب الزان
أمّا في اليقظة الأصابع مخالب
والأغاني شواهد على القبور.

17

حديدة تضرب صدر حديدة
الرداء وثنيات الرداء تخفي الجسد الهشّ
اقترب قليلاً يا سارق النار عليّ اللحاق
بتلك النعجة قبل أنْ يتخطّفها ذئب أو إله.

18

ستحمل حِملك من القصب يا ثور وسأحمل حِملي
لا تجعل الريح تخدعك فترى الجبل حبّة بندق
حسبك أن تحدّق في زهرات ردائي
حسبك أن تغرق في فوح عطري يا ثور.

19

هنا تنتهي أكداس الشوفان
هنا تنتهي ألواح الجسر
إنْ هدّكَ التعب اتكئ على جذع شجرة
وإن شئتَ أن تنام ليكن ذلك على شبع.

20

الشجرة والقنديل حارسا الشارع
إلى البحر يأخذ الطائر ثمار البلوط
في الليل تمتدّ من البيوت أيادي العشّاق
تفتّش في الغابة وفي السهل عن أغنية شاردة.

21

عجلى سحب الخريف
عجلى منعطفات القرية
تقدّم يا رجل هذه حانة الغرباء
تقدّمي يا امرأة هذا بيت فيه النهد يتكسّر.

22

الحقل يمين الجسر يفوح بأنفاس الأرزّ
الطفلة تكاد تصل أصابعها رجفة الماء
لقد استيقظ المرابي من خُمار البارحة
وضجّتْ الجنادب بشبق الوقت القصير؟

23

ليت لي جناحي طائر أحلّق على الضفة الثانية
أقبض على هشاشة العجول المستلقية على العشب
أدنو دون خوفٍ من جرف المنتحرين
أسبقُ بقدميّ هاتين زفيف الزوبعة.

24

هل تعلم كم طيّة في جسد الكثيب؟
بعدد الفراشات في حديقة الملك
هل تحمل جميع خطاياك في جيب قميصك البرتقالي؟
وأحمل معها ما يتساقط من شجى الشجرة والقارب المنهك.

25

الغراب المخمور فقدَ حصاته
يعلمُ أنّها بين عيدان الأرزّ
صفراء بيضاء كالشمس
يعلمُ أنّ لأغنيته بيتًا وراء المنعطف.

26

قنديلان لبيت المتعة وليل
واحدٌ لجعل الفزَع أكثر بهجة
واحدٌ ليؤنس حوذي العربة فلا ينام
وليلٌ وحشي تسكب فيه البغايا الآلام والضحكات.

27

هكذا يرى الفيلسوف الكون:
سماءٌ عظيمة بين حمامتين
بابًا خلف سقيفة الكلمات
قاربًا في قعر بحرٍ صخّاب.

28

مغبرّة دروب الجبل مشوّكة نباتاته
تسقط الحجارة من تعبٍ
تتبع حجارة سبقتها في درب الوحشة
تتبع أحاديث سرقها منها فحل البوم.

29

يرمي الحصان قدمه بين ذهب وفضّة
لقد رحلت عنه سكينة الشعاب
حتى السلاحف لم تعد تقف على جانبي طريقه
حصان وحيد حزين في خلاء شاسع فحسب.

30

أهذا وجهي في المرآة؟
أين سقطت قبّعتي؟
من أخفى عن الكائنات تميمتي؟
سأجلس عند جدول الماء أغرف غرفة أو غرفتين.

31

انتظر، سألقي في قلبك...
الخزانة فارغة وأسراب النمل طويلة
انتظر، سألقي في صحنك
حفنة أرز أو ثلاثًا، انتظر...

32

الخشب في عريشة الملك ملك
الخشب في صندوق صيّاد السمك شهوة حارقة
الخشب في بيت المتعة طرائد لا تتوقّف عن الركض
الخشب في قلب الشجرة إله.

33

كي يصل السمك إلى الشاطئ
على الصيّادين الفقراء العراة أن يحنوا ظهورهم
أن يشدّوا فم الموجة بحبال مفتولة
ويفتحوا للحياة أبوابها التي ختمتها الريح.

34

في النهار تختبئ السلطعونات وراء الكثيب
تحفر بيوتها في الرمل الرطب
في الليل حيث تغيب روائح البشر
ترقص السلطعونات عارية في زبد البحر.

35

لماذا جاءت السحب الحمراء إلى الشاطئ؟
لتحرس الأسماك الوليدة من لسعات الشمس
هل ترحل السحب الحمراء إلى بيوتها في الليل؟
بيوتها في خياشيم الحيتان ...

36

كلّ غصن في شجرة الصنوبر القزمة شجرة
كلّ جرح في صدر الحجر حرف وكلمة
انظرْ كيف تتيه شجرة الصنوبر القزمة بالقصيدة
انظرْ كيف تدوّم الريح وتتعرى قطرات المطر.

37

هوكوساي جُنّ من حِبرٍ
ابن الوردي جُنّ من حجرٍ
هاتِ المجرفة يا كائنات الليل
سنغرس في حفر الأرض عقيق الأرواح.

38

للسماء غاياتها مثلما للأرض غاياتها
للنهر حجارته مثلما للبحر حجارته
الحقول ترمي في عين الشمس ملابس الفقراء
الأيدي ترمي بالخبز الساخن في فم الملك.

39

خطوات الفلاحين لم تقتلعها الزوبعة
فقط أخذتها إلى بيتها
في الصباح يربّتُ عليها التنين يغسلها بضوء الشمس
ثم يعلّقها أجراسًا على جباه النوافذ.

40

كيف يمكن لجموع الناس أن ترى رقص السيّدة؟
الطائران فوق الشجرة القريبة يمكنهما ذلك
خاب يومنا لم نر أكثر من رداء يسبح في الهواء
نهدين يفوحان بعبق النارنج وجرسًا يتدلّى من دبوس شعر.

41

قد تبدو القرية من جانب الطريق قريبة
الفرس تصهل ونقيق الضفادع صاخب
لا تدرْ ظهرك لمحارب ولا لفرس هائجة
اضغط قليلاً على عيدان النعناع وانتظر المعجزة

42

سأخبركِ عن حكاية رطل العسل
لم ينسكب ولم يقع في يد لصّ
لم يُخلط بخمر ولا حطّتْ شمس عينها عليه
ولم يعثر عليه حتى الساعة من العالمين أحدٌ.

43

الحديدة طيّعة ليّنة في يدي الحدّاد
لقد رأيتُ الجبل في عينها
ورأيتُ النهر وأشجار الصنوبر البالغة أيضا
لكن لا حديدة تظهر في أحلام الحدّاد أبدًا.

44

صروح معابد ومساكن ومصانع تجرح الفضاء
خيطُ طيّارة ورقية في يد طفلة في زقاق ضيّق
تمنح السماء فرحها وسكينتها وغابة أحلام
ادفعي بطيّارتك يا طفلة حدّ الأفق وحدّ الغناء.

45

لا أملك غير كتفين بهما أحمل الخائفين
من البلل إلى الضفّة الأخرى
أحمل بضائعهم وأنفاسهم الدهنية
لا أحد يحمل عنّي أثقالي الكثيرة.

46

الزرقة عين الجبل
حارسته وحصنه
ذؤابة شعره وقرطه اللمّاع
إنّ جاهه الثلج كانت لحافه الصوفي.

47

طيور من ورق مشدودة بخيوط
لا تصل إلى نهر ولا إلى جبل
حدّها مخالب نسر
حدّها فراغ موحش في القلوب.

48

كروم العنب تفضح النهر العربيد
أسماكه في خُمارها الأبدي غرقى
تأخذ منه حصباءه ومشيته المتبخترة
تأخذ منه عمره ولا تهبه شيئا.

49

عند ملتقى أسراب الطيور المهاجرة
عند بيوت لا تأتيها الشمس إلا على شكل كرات صغيرة
عند أحلام صغيرة تضجّ بها قلوب الفقراء الهشّة
نشرب كؤوس الشاي الأخضر ونصدح بالغناء.

50

ماء النهر الرقراق
ذاكرة ثلج الجبل البعيد
تسرج أفراسها لسهول خضراء
تبوح بأسرارها إلى حبيبها صاحب الفتيلة.

حسين جمعان

51

دروب الجبل المغبرّة تطؤها أقدامهم
الجوعى الباحثون عن عشبة نادرة أو فريسة
الهاربون من فيض الظلم في أحشاء المدينة
الغارقون في أوهام الطرائد الجبلية.

52

مسافة ذراع لا أكثر حتى يصل البصر الجبل
العجوز الضئيل في ثوبه الرثّ يطوي جسده
مثلما يطوي الطائر جناحيه في الهواء أو
يطوي النبات نويراته الجديدة في سيقان العروس.

53

أيدي الرجال تدفع القارب الضيّق إلى عين الصقر
أفراس الريح تدفع الماء إلى أعلى وأعلى
موجة واحدة تكبر في بيت المحبرة
ثم تسقط بيضاء في بئر النسيان.

54

ركائب الشعير رحلت إلى المدن الجائعة
تركت نعالها فوق أسقف البيوت
هل أخذتْ كلّ شيء معها؟
أخذتْ كلّ شيء حتى الشمس التي نامت معها.

55

الحكايات سقطتْ في الدروب المتربة
كذلك سقطَ الشتاء الجموح وبيض الإوز المهاجر
الحكايات يلتقطها الجوّالون والمغامرون الفاشلون
ستعيش عمرًا طويلاً في بيوت المتعة ومراكز الشرطة.

56

الجمرة الحمراء على الجبل حطّتها يد عذراء
جاءت بها سفينة محارب الماء الأزرق
وضعت تعويذة الخريف العجول على جبينها
قصّت جديلة من شعرها وفرّقتها في الجهات الأربع.

57

أقف على حافّة الجرف ماذا يرى
كان الضفدع بالقرب يقفز والأوراق جديدة تهتزّ في الريح
السطل والأسماك مكتظّان بالغرق

الصيّاد يجلس على صخرة حزينًا وحيدًا.

58

عشّ الطائر أعلى من الشجرة أعلى من الجبل
هناك لا يغنّي الطائر لكنه يترك الذبيحة على العيدان
كيف يعرف الطائر أرضه؟
برائحتها وكيف ترتجّ حين يضع قدمه على سرّتها.

59

البرق يتبع القتيل إلى الكهف
السحابة تتبع الجرادة إلى القفزة المستحيلة
الدودة تتبع ظلّها إلى حصاة أو حبّة رمل
الرجل يتبع رائحة دمه إلى صليل سيوف في الوادي.

60

تحوّم في الهواء عيدان الأرزّ
كذلك فساتين النسوة الغاضبات من الريح
كذلك السلال الفارغة الغيمات الفارغة
الرجال والنساء ينحنون على حقول الأرزّ قلوبهم ترتعش.

61

عادت اللقالق، عادت زرقة الجبل فاحت فطائر الخبز
طوّحت في الهواء تنّورة السيدة استلقت الأبقار على العشب
تقافزت في الأرجاء الجنادب الشبقة تراشقت أسماك النهر بقطرات الضوء
عادت الحياة إلى جوزة البندق الغامقة.

62

يأتي الخريف السكران يأتي بصفرته الشاحبة
يدفع النوتيّ مجدافه الطويل الجميل عميقًا في الماء
تذرو الرياح المتمهّلة طنين الجنادب على الحقول
وحدهن نساء القرية يرفعن سيقانهن عاليًا ويضحكن في وجه القمر.

63

يحلم الرضيع على ظهر أمه
يقيس النجّار الماهر سكينة الخشب
ترمي السماء بقطراتها محدّقة نحو الجبل
الخيل المجهدة لا تصهل في الغروب أبدًا.

64

كذلك الأشباح تمرض وتحزن
تتّخذ وجه قردٍ حينًا ووجه بعوضة حينًا
تتّخذ بيوتها من قصب البامبو الرطب
تنام على إصبع صبي وتضحك حين تشاء.

65

المطبخ بيت الرغبات بيت الدخان
في صحنه يتقلّب الرمّان والباذنجان
تفوح فصوص الثوم وزنابق البصل
انتظر عند بابه وتقدّم حين يؤذن لك بالدخول.

66

في ستارة الغرفة العلويّة أخطبوط أزرق وكلام كثير
في ظهرها تتبادل إناث العناكب الضحكات
الأخطبوط لا وجه له ولا سرير
يضطجع عليه حين يفيض به الحزن.

67

الطيور الزرق سرقت اللآلئ من أفواه الموجات
الريح الماكرة أثقلت أجنحتها برمال الصحراء
هذا هو الحال: موجات مشدودة بخيوط الغيم
طيور تقضي عمرها تثقب اللآلئ.

68

الأوراق الصفراء لا تسقط على الأرض
تلتقي جميعها في وجدان طفل أو طفلة
تتشظّى حبيبات الأشجان على كفّ صفير الرياح
تغزل الحوريات من شهقات الحقول شهوة الكون العظيمة.

69

الصقور متيّمة بالكرز ونويراته
تحملها بمناقيرها إلى مهرجان التزاوج
تجعلها طبولها وراياتها الخفّاقة على قمم الجبال
الآلهة تعلم حين ترى حبّة كرز على جناح صقر أن الحياة حقًّا جميلة.

70

السلاحف وديعة البحر وخادماته المطيعات
عيونه التي تلصّص بها على الكائنات
السلاحف ترقد في بريّة عارية شاسعة
حين يغفل الكون يُمرّر السلك في عين الإبرة.

71

اللقلق ساعاتي الوقت القصير
لا يبني بيوته إلا في قرية العميان
ينهض من نومها الطويل
يُلوّح بريشه الأبيض إلى الغرباء في المنعطف الأخير.

72

يسحبُ البحر ماءه
الرمل يبقى الأصداف الصغيرة والكبيرة تبقى
تغوص سيقان النسوة في الطين
تمتلئ السلال بالغلال الرخوة والصلبة.

73

كي تنجو الفلكُ من الغرق في العاصفة
أن يكون لها لسان أفعى وقدما ضبّ
أن يكون لها صدر عذراء لم يعرف المسّ
وأن تنزلق على الماء كما تنزلق الأحاسيس ساعة الرعشة.

74

الحقل خالة الشراع صاحبته وأمّه
يرقص حين تصخب من حوله الريح
ويركض هاربًا حين تأتي الزلزلة
الحقل ابن أبيه يركض أبد الآبدين.

75

الأيدي جسور مثلما هي الصرخات الأليمة
كان على الماء الركض بين يدٍ ويدٍ
وكان على الصرخات الركض بين جوف وجوف
أين إذن تذوب الأشجان صغيرها وكبيرها؟

76

قريبًا من الشلّال
قريبًا من شجرة الصنوبر الهرمة
قريبًا من قدح النبيذ المعتّق
يجلس الشاعر المعلّم يحاول تذكّر قصيدته الأولى.

77

كيف تأتي القصائد إلى الجالس فوق حصانه
وإلى التابع الراجل المتعب
السرّ في حبات العنّاب الحمراء يقول الجالس فوق حصانه
السرّ في رجفات الموج ساعة الغسق يقول التابع المتعب.

78

ثلاثة يشعلون النيران
ثلاثة يرمون الشباك في الماء
الليلة شديدة العتمة شديدة البرودة
ستأتي الأسماك في توابيتها الضاحكة.

79

ليلَكُ الماءِ يشتعل تحت القمر الكبير
جرادة الطين تأخذ قفزتها الأولى
نقيق الضفادع يعلو ويخفت
صوت قضم عيدان أعشاب يعلو ويخفتُ.

80

الفضة ما ينثرون في هذي الحقول
عيدان قصب وديس تلوح بين الكثبان
لا تخف يا فتىً من بللٍ ولا من ضبٍّ شاردٍ
انثرْ ما في يدكَ انثرْ ما في قلبك.

شاعر من ليبيا



أبيع نفسي لاشتريك مرة أخرى

هند زيتوني

سأزرع أشواكي في النهار للحياة التي تتأخر في النوم
للوقت الخبيث
الذي يبتلع المدن بجرعةٍ زائدة
ويقطف براعم الفرح بلا خوف
هل سأنجو بشيءٍ من الخرافة والصدفة البريئة؟
قبل أن يغرق الحزنُ في حزنه المرير.
هذه الأرض هشّةٌ بما يكفي
تصلّي صلاةً دائرية بلا طائل
والعالم يقف على قدمٍ واحدة
سأتوكأ على حبل الرجاء
سأهبك جزءاً صغيراً من حياتي
لتصنع منها خيمةً تحميك من العاصفة
يوماً ربيعياً لتزرع شجرة مناسبة
لي ولك
لتكتب على جبين السماء
(أحبكِ)
أبيع نفسي لأشتريك مرةً أخرى
جئتَ تطلبُ منّي لقاءً، ولكنك سرقت قلبي.
كتبتُ قصةً خيالية لأصنع
حياةً مليئة بالأشخاص الطيبين
كتاب واحد لا يكفي ليجمع دموع العالم
دمعة طفلٍ بريء قد تبلّل جفاف الصحراء
أحتاجُ إلى رجل صادق ليكتب حواراً شيقاً
يدور بين وردة سعيدة ونهرٍ حزين خُلقا في يومٍ واحد
أو محادثة بريئة بين حبيبين
لكي لا تغرق المدن بالثلج
سأكتبُ شيئاً بسيطاً لكي لا أُدفن في مقبرة النسيان.

أقودُ حسرتي إلى مقبرة مهجورة
حين يراقص الأموات أيامهم اليابسة.
في بداية الليل سأرعى
خراف أحلامي بهدوء
قبل أن تستفزني الوجوه المستذئبة
تلمحني طيور السبد الخائفة من الأرض
تتجهُ إلى شتلة السرخس الوحيدة
سأعُدّ قهوتي قبل أن يبتلع السأم أصابعي
ثم أحلّق بعيداً بعيداً.

شاعرة من سوريا مقيمة في أميركا

حسين جمعان

جدار مليء بالصور

مصعب أبوتوهة

لوْ

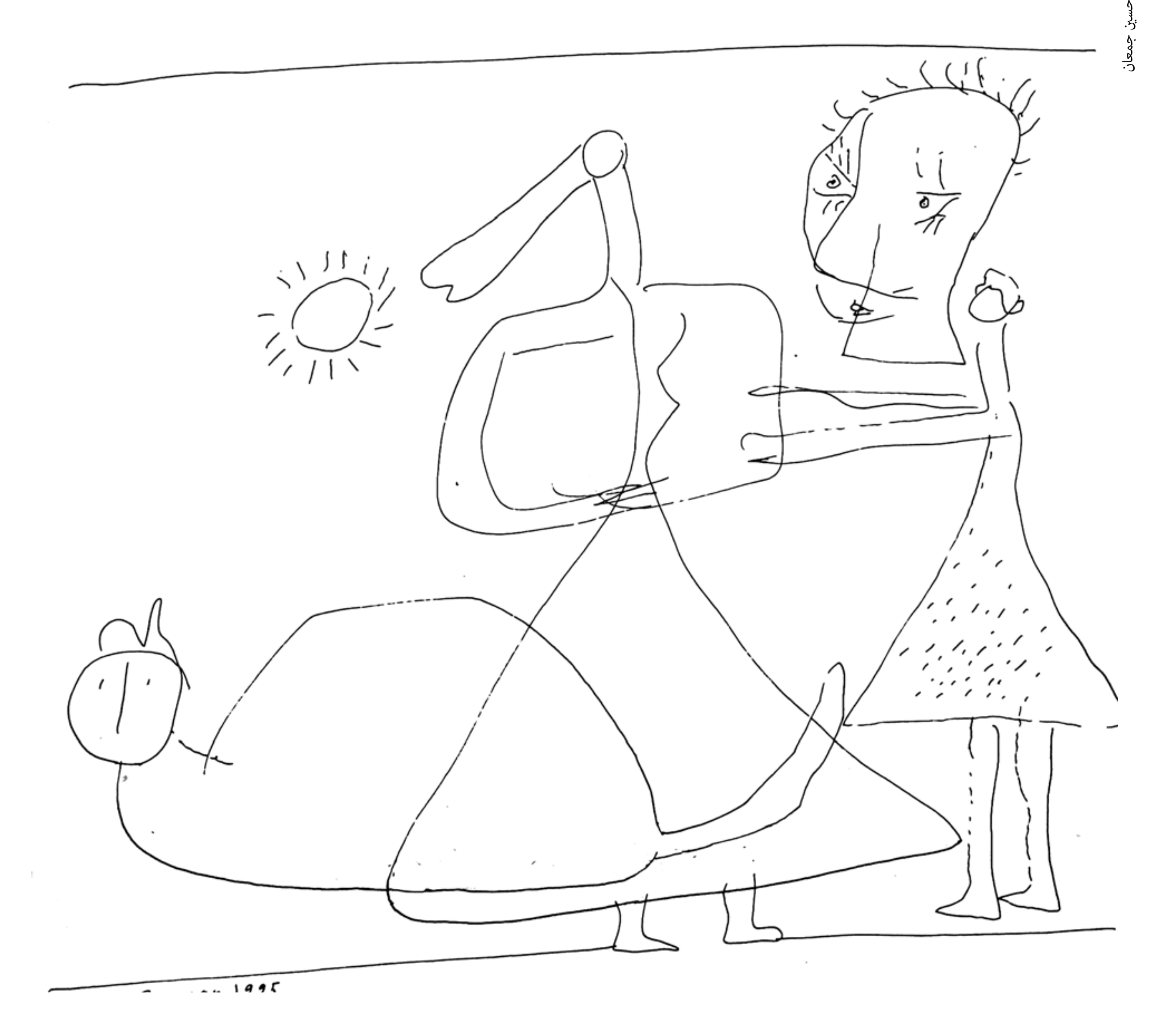
لو كانت السنة أقل من اثني عشر شهراً،
لعشت سنين أطول،
لقرأت عدداً أكبر من الصحف اليومية،
عن أخبار القصف وكم دفن تحت الركام
من ضحية.
لو كانت الحروف تسعة وعشرين حرفاً،
لكانت شبابيك بيتنا أكثر
لزاد عدد كلمات قصائدي وقصصي
ولزاد عدد الكتب على رفوف مكتبي.
لو كانت الفصول خمسة،
لرأيت الأرض بشكل أفضل،
ولكانت للزهور ألوانٌ جديدة،
لربما ألوان سأسميها:
عطلوتو، مربتون،
أورارض، وزحشتري.
لو كانت الجهات خمسا،
لوجدت وطني،
لوجدته يبني نفسه بعلمه
ويركب حروف اسمه من حرف واحد
ويعزف نشيده من كل حجر
يسقط على وتر الغبار.

اصْطَدْتُ حجراً

أصوِّب رصاصتي نحو فكرتيَ الطائرة،
حجراً يطير نحو أي عشٍ،
حجراً يتمنى لو يرقد تحت طائرٍ
ويسرح بجناحيه خارج القفص.
ذلك الجانب النادم فيَّ يتذلل،
يرجو السماح من صغار الطائر،
يعرض قبلة تمحو آثار صوت رصاصة
أخافتهم.
أعود إلى غرفتي عبثاً.
لا مكان أجلس عليه سوى الحجارة.
قَدَمُ الكرسيِّ المكسورِ تحت سقف بيتنا
لن تستطيع المشي بعد اليوم.
شباك غرفتي الصغير لن تدخله أشعة الشمس،
بل سيزحف خيط الظلام السميك
من خلاله نحو فنجان قهوتي المسكوب
على فستان حبيبتي تحت الركام.
على ذراعي،
يركض الوقت للوراء،
يتعثر بصدأ في عقارب الساعة،
يتذكر أعشاشاً بنتها الحجارة
قبل أن تتكسر في مرايا الرصاص.

لو كنت أعرف

أتسلل إلى حديقة بيتنا
أسترق النظر إلى فنجان قهوتي عبر النافذة
لا تزال آثار فمي على الفنجان
الأبيض.



لا تزال الساعة تدور بعقاربها
لا تعرف أنها ستداوم على مشاهدة
وجوه غير وجوهنا.
لن يعرف شعورها سوى الجدار.
قلمي لا يزال على مقعد الكتابة،
والصفحات البيضاء تكاد تسقط،
يمسكها الصمت الثقيل كلما هبّت ريح
صفراء من جهة الحقول.
لو كنت أعرف، لكتبت على الورقة الأولى:
بيت، بئر، بذور السرو والصنوبر،
علّ البئر تسقي البذور ويصير بيتنا
حديقة أو غابة
أشاهدها من بعيد
من مخيم اللاجئين.

الساعة المقلوبة

هي ذي الساعة مقلوبة
وحائطي كومة حجر.
أصابعي تمسد خد الألوهة




بأوراق تمزقت من دفاتري
ومن الشجر.
عيوني تلمح خيوط الأبجدية
تحت ركام قاموس مزقته الشظايا.
أنت، يا من تقف على أطراف أصابع
صامتة،
تقدم، حرك هواء ساكناً يسكنه الخوف
ينتظر الرصاصة.

فناء

تحزم البيوتُ حقائبها.
يضرب الغبارُ له خيمةً في زاويةْ.
والصدأُ يحطُّ بأثوابه المهترئةِ
على الصنبور والملعقة.
يخطف من الماء أرجوحته الناعمة
بينما الهواءُ ينام على أرض الملعقة الخشنة.
لا مرآة إلا في النهار.
كلُ شيءٍ في الغرفة يسترُ عورتهْ.
لا عصفورَ ولا مذياعَ يلفت انتباة الأشياء.
الأن، كلٌ يمضي وقتَه في تتبُّع اهتراء غيره
بينما هو ممعنٌ في الفناء.

ذكرياتي البعيدة

أحنُّ إلى ذكرياتي البعيدةِ،
أضعها على شفتي وأقبِّلُ
بابَ البيت القديم.
أسمعُ خطواتها مع نَبَضَاتِ الساعة
وزقزقةِ الستارة مع كل نسيم.
تشمُّ ذكرياتي رائحةَ سريري طفلاً،
هو الآن لابني الرضيع.
تَطمئنُّ وهي تحبو إلى غرفتي،
تتحسَّسُ عكاز جدي ونظارة جدتي،
يكسوهما الغبار.

أخيط للذكريات من دموعي غيمةً أغنيةً،
أضع لها ظلّي لحافاً وقلمي وسادة.
أربّت على كتفيها وأمسّد شعرها الأبيض.
تعزف لي لحناً سمعْتُه في بطن أمي
قبل الولادة
بدقيقتين أو ثلاثة.
أغفو...
تُمسك هي أصابعي الصغيرةَ،
تسرِّح شعريَ الأسودَ
وتدلِّك صدريَ النحيف.
لا لحن بعد اليوم.
ذكرياتي حاضري،
كلِّي هواءٌ
تدفعه ذكرى صامتة
وقصيدة.

خيمة القيادة

1

ضوء الشمعة الخافت على جدارٍ مليءٍ بالصور العتيقة
يلوّن ملابس وقبعة الجدّين
ويعطي الحديقة رائحة داكنة،
فتصبح الجدة ثائرةً على الحدودِ،
تطالب بالحرية،
ويلفها دخانُ الإطارات المشتعلة.
والجدُّ يلقي بالجرائد الحزبية في الموقدِ، كي يشعل
نارً تدفِّئُ أرداف السياسيِّين في خيمة القيادة.

2

أصوات الإسعاف والرصاصات الطائشات
تَغرقُ في وحل ضجيج الضحك وأغاني فيروز وأم كلثوم،
في خيمة القيادة.
سياسي يناقش فكره المتطور
وأيِّ لونٍ من الزهور الذابلات سوف يُهدي
جرحى الحدود.
وسياسيٌ مراهقٌ يناقش مع زميلٍ متمرّس

أيَّ أغنيةٍ وطنيةٍ سيسمعها قبل أن ينام مع زوجته،
كي يُنجبوا طفل الثورة.
وآخرُ يَمْضَغُ عِرْضَ جارته ويخبر الجميع
عن وقت نومها مع زوجها.
لا حدود للخيال في خيمة القيادة.
تمتلئ الخيمة بغازات وسوائل شديدة الاشتعال،
غازاتٌ نثرتها أرواح الشباب القتيلة،
ودمٌ سَالَ على الأرض الجافّة،
كلاهما بحث عن رائحة القيادة.
يصرخ الشباب مع كل جرحٍ،
فتشعل الصرخات المكتومة خيمة القيادة.

خطبة اللاجئ

كم مرة صحوت وأنا أتفقد عدد أصابعي!
أركض نحو المرآة.
هو أنا نفسه، قبل أن أصحو وبعد.
كم تمنيت لو أستيقظ ويزول الملل
من تقاسيم جسمي ولون جلدي.
حتى اسمي لا يتغير،
شعري طوله ثابت
كعدد حروف الهجاء على الحائط.
أنظر إلى الشمس في الصباح.
هي، هي،
لم تنقص ولو زراً من قميصها.
حتى الغيوم التي أمطرت يوم ميلادي،
لم يزدد عدد الشعر في رموشها.
بل تزيد وجناتها ابتلالاً،
بينما لونها لا يقل بياضاً
تحت السواد.
كم من شارع طرقت بابه الارضي،
لم تخرج سوى حبة أو حبتي رمل
حديثتا الولادة،
نظرتا إليّ بشيء من الحنين،
تسألان عن سني وتاريخ اليوم

وعن آخر خطاب ألقاه اللاجئ.
لم تعلما مرة أن اللاجئ لا يتكلم.
حتى لغته تشردت ووضعوا صدى كلماته
في متحف السكان الأصليين.

المقبرة

"هل أنا حقاً وحيدٌ هنا؟"
يتساءل شاب دفن قبل يومين في مقبرة كبيرة،
أوسع من بيت عائلته والشوارع المجاورة.
يلتفت يميناً نحو صوت طائرة مقلعة من المطار،
يساراً نحو أخرى تنخفض تستعد للهبوط
قادمة من بلد بعيد لم يسمع به.
عرف ذلك من صوت المحرك المنهك.
تمرين له في صالة ضيقة
لكنها كانت واسعة لتحريك الرأس حركة نصف دائرية.
الساعة السابعة مساء،
يوم الخميس،
السادس والعشرين من نوفمبر،
صوت المشروبات الغازية
وهي تصب في الكؤوس
ليلة عيد الشكر.
تزور العائلة قبر ابنها ذي الخمسة عشر عاماً،
يتركون نخباً عند الشاهد. يجلسون ويقرؤون دعاءً من الانجيل.
يخبرونه ماذا أكلوا خلال الأيام الماضية،
بعض الحلويات التي يحبها،
فيلماً مفضلا لديه سيشاهدونه الليلة.
تضيء بعض اللمبات المشحونة بأشعة الشمس.
تضيء بعد أن تغيب الشمس
ويتناثر الظلام على الأرض والرخامات الباردة.
يود لو يخبر عائلته أن يجلبوا له مقعداً خشبياً
ومظلة يجلس تحتها عندما يخرج في الليل.
يود لو يطلبا كأساً آخر أو كأسين يتشارك فيهما
الشراب مع صديق وصديقة تعرف عليهما بينما كان
يجول في المقبرة.

حسين جمعان

Gamaan 1995

رآهما يسقطان أرضاً عندما وقع فرع من شجرة
عليهما وهما يمشيان في الليل.
كان الجو عاصفاً يومها،
كان الفرع ضخماً ولكنها كانا خفيفين جداً،
طارا بعيدا عندما سحب يديهما
من تحت الفرع البارد.
كان الفرع قد بدأ بالدفء من أثر لهاث الصديقين
وهما يختنقان تحته.
ها قد غادرت العائلة
تبرق السماء وترعد.
ينزل المطر ويعطى الأرواح حماماً
يزيل عنها عرق الانتظار على باب الوعد والوعيد.
يمسك الأنبياء بمقبض الباب،
معهم كتب تكليفهم، وأسماء من آمن وكفر.
بينما الملائكة تجدد الدهان على زخارف الباب بنورها.
يغسل المطر الذنوب، كبيرها وصغيرها، عن الجميع،
مؤمناً كان أو كافراً، مذنباً أو تقياً.
علمانياً، تقدمياً أو متطرفاً يمينياً
يغفر الله للجميع،
لم يرد أن يغير ما فعل المطر.
عرشه على الماء،
خلق الانسان من ماء،
جعل كل شيء حياً من الماء،
لربما سائل قلمه من ماء.
يجلس جميع الموتى على الأشجار في المقبرة،
كانوا مبتهجين برؤية الماء يغسل أرواحهم،
والريح تدفع ذنوبهم نحو الثقب الأسود
وتصير حجراً كبيرا يسد فوهة ذلك الثقب.

شاعر من فلسطين



أريد أن أكتب قصيدة

علي حزين

خطرت لي فكرة
أن أكتب قصيدة محترمة،
جميلة مُحَرَّرَة لا تخدش حياءً
وليست مبتذلة.

***

فجلست على الكرسي
وشَحَذّتُ الهمة، وتجرأتُ،
وأمسكتُ القلم
ووضعتُ أمامي الورقة
وسميتُ الله،
واستدعيت الفكرة.

***

وإمعاناً في التقمص والتعمق والدقة،
أشعلتُ سيجارة ماركة "كليوباترا"
وصنعتُ كوباً من الشاي المغلي
ووضعته أمامي وعشتُ الدور بحذافيره،
وأتقنته بكل دقة
وأشعلتُ ذهني، وقدحتُ الفكرة
واستدعيتُ الذاكرة،
المختلة.

***

وذلك بعدما نام الأولاد وانقطعتْ الدوشة
وهذا دأبي دائماً كلما أردتُ أن أكتبَ شيئاً
أو أقرأ، طبعاً، أو أفكر في فكرة
شيء مهمّ أن تعمل في صمتٍ
ومن غير ضوضاءٍ، ولا شوشرة
وراحتْ تتداعى في رأسي الأحداث،
ورحتُ أتحايل على الفكرة.

***

وعصرتُ ذهني، وفكرتُ في ما أكتب..؟!
وقدحت الزند والعقل
وبعد تعبٍ ومعاناةٍ ومشقة
نظرت في بياض الورقة
فوجدتُ ما كتبته لا يمكن نشره
ولا يرقى الي مستوى الحدث
ولا يمكن أن يعبّر عن فكرة
فوضعت القلم بجواري
وطقطقت أصابعي
وقطعت حبل أفكاري
وتراجعت عما كتبت
وتنازلت عن الفكرة.

***

وتذكرت أني نسيت
اسمي في آخر الورقة
لم أمحه ولم أمسحه
فظللت أحفر، وأنحت في بياض الورقة
حتى أصبحت خاوية، خالية مهترئة
حتى كادت تتلاشى الورقة



وإمعاناً وتأكيداً للمحو
قمت بتقطيعٍ وحرقٍ
بل ما كانت هناك
أصلاً ورقة.

***

استرخيت على الكرسي
وأخذتني الذفرة، تنهدت وغلبتني العَبرة
لتهدأ نفسي الثائرة
ونظرتُ عن يميني
نظرتُ عن شمالي
وسرحت بعيداً بخيالي.

شاعر من مصر





حَجَرٌ أسود

المثنى الشيخ عطية

في اكتمال سوادها
تتوقّف عقارب الساعة على الصّفر
قبل أن تسيل نهراً من زمرّد
تحبس الكائنات أنفاسها شاخصةً إلى السماء السوداء
ينفخ الكونُ في صوْره لمعةَ السّحر
تنفتح أبوابُ السماء مشعةً بضراوة الألماس
وتخرجُ المشْرقةُ من قلب الصَّدَفة/
تلك هي ليلة قدْرها حيث يعمّ الكونَ السلامُ إلى مطلع الفجر
وللكائنات أن تفعل بعدها ما يكون...
تخرجُ المشرقة من الصدفة
تخرج عاريةً من الاسم لأنّها الأسماءُ كلّها من الصَّدَفة
تخرج مرتديةً جبالها وسهولها
بحارَها وبراريها
غاباتِها وصحاريها
تخرج كما لم ترَ عينٌ ولا أذنٌ سمعتْ
تُبارك بابتسامة إصبعيها المسدلين أحلام مخلوقاتها وخالقيها
متوقّفةً قليلاً على ابتسامة بوتشيلي
كما لو هي تشكره على صَدَفته
تضجّ الكائنات بالحياة
تخرجُ سيّدة الكائنات
محاطةً بوصيفاتها الأثيرات من كل حقلٍ
على سندس الهواء
محاطةً بهنّ وهنّ يحاولنَ إكمالَها بالقِطَع التي تيسّرت لهنّ من فتنتها
الدولفينات اللواتي يبارين الأمواج بانسيابهنّ
الفهداتُ اللواتي تبرق عيونهنّ بخفض رؤوسهنّ
ومدّ أعناقهنّ المرقّطة للانقضاض
الغزالاتُ اللواتي يطْلِقن أخيلةَ الشعراء بتقافزهنّ
الأفراس اللواتي يفتنّ الفرسان بخبّ صهيل أقدامهنّ
والكائناتُ الفاتنات اللواتي يكملن موزاييك نُشور الأنوثةِ
بأجسادهنّ وألوانهنّ وأصواتهنّ وفواح شذى عطورهنّ
تخرجُ محاطةً بفراشاتها وتويجات أزهارها اللواتي ينشرن أجنحتهنّ
ناظرات إلى الشعراء
بدوّامةِ ثقب أسود يدور بما لا يردّ من إغواء
تخرجُ بابتسامة إصبعيها ناظرةً بعين الشكر إلى دوْقلة المنبجي
على تقديره الفاتنِ للفاتنِ الذي فاقَ آفاقَ جميعِ من تخيّلوا زهرتها
جميعِ من ضاعوا في أخاديد ألوان زهرتها
جميع من مسَّهُم لمس ندى زهرتها
جميع من أعطشهمْ رحيقُ زهرتها كلما رواهم
وجميع من غيّبهم عطر زهرتها المختالة باسم مُذكَّر
بيده ملكوت الذاكرة والنسيان...
تخرجُ محاطةً بفيض رموز أنوثتها
ناظرةً بعين الضحك إلى هنري ميلر
على تخيّله الضاحكِ للضاحكِ الذي تنحني لجبروت فتنته رماح الفرسان
مشيرةً له أن لا بأس من استخدامه أسماءَه الشعبيةَ الحُسنى
ناصحةً له أن يفتح ربيعه الأسود لزقزقات ما فات من اكتشافات تجلّياته في الإنترنت
حيث تنشرُ الأنوثة عطرَها الكونيّ الصافعَ لأنوف الذكور
بالعاشق المعشوق القاهر المقهور الغامر المغمور بفيض القبل
العابد المعبود كما حجرٍ أسود أسبغه الفضاء على البشر
لينشر في أريج قداسته أسرارَ النشور...

حسين جمعان

في اكتمال ليلة قدْر سيّدة الأقدار
في تمام ليلِ العشرينَ من آذار
تخرج العابدة المعبودة بابتسامة إصبعيها
مشيرةً بعينِ الحبّ إلى ابنها وحبيبها وقاهرها
الأحمقِ الذي أدرك أنه الابن الحبيب الذي لم يقهرْ سوى خُيَلائه
تنظرُ إليه مختالةً راضيةً عنه وهو يدور بفلكها كما درويشٍ
رافعاً يديه حاضناً سماها
هائماً مسحوراً متمتماً
روحَ قصيدةٍ لا يعرف منتهاها.

21 آذار 2021

شاعر من سوريا



الأرضُ الموبوءة

مخلص الصغير

الترابُ يُنَادي الطَّالِعِينَ مِنْ تُرَابْ.
واحداً
واحداً
يُنادي على أولادِهُ الترابُ.
الماءُ يُغرق الْهَارِبِينَ مِنَ الأرضِ
والأرضُ، الأرضُ
تتخرب.
النارُ يا سارقَ النارِ تَلْفَحُ
وَالْهَوَاءُ يَخْتَنِقُ.

أيها الرائي...
لعنةٌ، أم عقابٌ؟
ولكن ما الذي اقْتَرَفْنَاه فِي أَقْصَى المدينة،
فِي رِئَةِ الغابة، وَفِيزْيَاءِ الْمَشْهَدِ الإنْطِبَاعِي،
وفِي شَرَفِ البِيئَةِ الْمُنْهَكَة..

عميتُ، أنا أعمى، صاحَ قائدُ القطارِ
ومضى مُكِبًّا على الأرضِ.

أُوديبُ الهائم
يهبُّ بالوباءِ فِي قدميه الْمُتَوَرِّمَتَيْن
ويدخل المدينةَ قَبْلَ الطاعون
الْزَمُوا مَسَاكِنَكُمْ
وغَلِّقُوا
الأبوابَ
لا تُقَبِّلُوا زوجةً، لا تعانقوا وَلَداً،
لا تعشقوا،
لا تُعَلِّقُوا أبدا،
الْزَمُوا المساكن وَالْزَمُوا الصمتَ.

كَمِّمُوا أَفْوَاهَكُمْ، مِنْ فضلكم، يقولُ الموتُ،
وَاخْتَنِقُوا.

ماذا يفعلُ هذا الهواء الأسود فِي الْمَعَرَّةِ؟
يَسْأَلُ ابْنُ الْوَرْدِيّ ...
وهل كانَ كل هؤلاءِ الأبرياءُ فِي انتظارِ إلى وباءْ
لِكَيْ يَنْسَحِقُوا؟!
.
.
.
تَحْتَ الْأَنْقَاضْ.

الوباءُ يَقْضِمُ تُفَّاحَةَ آدَمْ وَيُطْبِقُ كَفَّيْهِ على جِيدِ الفريسة
آدَمُ يَنْزَعُ وَرَقَةَ التُّوت
ويكمم وجهه الْمُقَنَّعَ
حتى يَعُودَ عَارِياً إلى السَّمَاءْ،
وَالأَبْنَاءُ يَدْفِنُونَ مَوْتَاهُمْ عَلَى شَرِيعَةِ الغِرْبَان
فِي كَرْنَفَالِ الموتِ
وفِي صَمْت العزاء.
***
اجْتَمَعَ الإيتُوسُ وَاللُّوغُوسْ،
ولمْ يَجِدُوا وَصْفَةً أَوْ تَأْوِيلاً لِلْفِيرُوسْ،
ومن قبل كانوا تفرقوا،
وَلَمْ يَجِدُوا أحداً على الأرصفةِ الْمُقْفِرَة.



جِدَارِيَاتٌ وأطلالٌ ورسومٌ تركتها ريشةُ فَنَّانٍ
بَكَى لَيْلَاهُ
وَانْثَنَى عَائِداً إلى بَيْتِهِ، أو مُسْرِعاً إلى الْمَقْبَرَة

الرُّعْبُ والْحُبُّ
يتآلفان
الْكُلُّ يَمْضِي
عَلَى
وَهَلٍ
يَرْتَاعُ...
فإذا به يرتاع مِنْ أَهْلِهِ
ويَفْزَعُ مِنْ ظِلِّهِ
فِي الطُّرُقَاتِ الْمُنْدَثِرَة

مَا ذَنْبُ المهرج
يَفْشَلُ



فِي اصطياد ضِحْكَةٍ؟

الطُّوفَانُ يَحْضُنُ المدينةَ
والْجَبَلُ الذي احدودبَ لكي نَأْوِيَ إليه
يَتَضَرَّمُ مِنْ عَلَى فوهةِ البُرْكَانْ
بِإِشَارَةٍ مِنَ التِّنِّين.

أين أنت يَا هِرَقْلُ؟
مَنْ يُنْقِذُ التُّفَّاحَاتِ الذَّهَبِيَّاتِ المُتَبَقِّيَاتِ
مِنْ رَمَادِ هِسْبِرِيسْ
مَنْ يُنْقِذُ الْقَرْيَةَ
الظَّالِمِ أَهْلُهَا
وَالْمَظْلُومِينَ وَالْمُظْلِمِين...؟
هل يمكن لنا أن نخفِّفُ عَنْ أَطْلَسَ حِمْلَهُ الثَّقِيل
قَبْلَ أَنْ يُطَوِّحَ فِي الْيَمِّ الْهَائِجِ
أَرْضَنَا الْمَوْبُوءَةَ.

كتب من المغرب



أرض الكوابيس

زين العابدين سرحان

الصورة الوحشية للرئيس

يطيرني الهواء إليكِ
أسبح في سماء مليئة بالدخان
ضاعت زرقتها
نسيت فيها لون عينيكِ
يطيرني الهواء إليكِ
أنا الخفيف كالريش
والخفي كأثر القبل الخجولة
على خدود العذارى
هل تذكرين كيف كنا محاصرين
نتلوى بين قبضة الجوع والحرمان
ولكننا لا نزال محاصرين سيدتي
كنا صغارًا نلوك الزجاج
المعجون بالخبز الشحيح
ونشرب الماء مرًا ونجري في الأزقة
مثلما تشق الأنهار طريقها الأول
نحطم الصخور ووعورة الطرقات
لنمسك بقطع من الحلوى الرديئة
تقبضها أيادينا الخشنة
فتسيل مثل الدموع
على وجه الطفولة المنسية
هل تذكرين
كيف كان أهلنا يخافون
من أن تخدش أيادينا الخشنة
صورة الرئيس الوحشية المسمّرة
في كتب الدراسة الأولى
وعند رؤيتنا تلك الصورة
تعلمنا الخوف في أول صفحات العمر
وعرفنا كيف نقبع تحت أغطيتنا
نغمض أعيننا وننام في ظلام أبدي
لا نزال نخاف سيدتي
من أن نفزز ذلك الوحش
المتواري في الصور المعلقة
على ركام الجسور والمباني
ذلك الاسم الثقيل المكتوم في صدورنا
مثل تعويذةٍ قديمة أو كبسملة
كتبت على الوجوه المسحونة بالحزن
بسملة نرددها بطريقة لا نهائية
نظل ضائعين بها
و تبقى أبوابنا موصدةً بالخوف...

2020-12-24

غفوة

الليل الشتائي الطويل قد حان
آهٍ ما أشد المكّوث فيه
وما أصعب إنتظار الصباح
ها أنا أنتظر منذ الأزل
طلوع الشمس من شعرك السكران
لتضيء بأشعتها فردوسيَّ المفقود
لكن الظلام الهابط كالوحش
يخفي الحب في بئر النسيان
ويطفئ برياحه المجنونة فوانيس الطرقات
حتى الأجوبة تفنى بالصمت القاتل
كأن العالم قد أخرسته أحابيل جفونك
وصارت نوافذه تتصيدُ إشراقك المشتهى
والعيون التي تذيب الهموم
ضاعت في غيهب من الشامات..
لقد ضاع وجهك غفوةً
ورحل مع كل النجوم إلى فضاءٍ قاتمٍ
شبيهٍ بسخام الحريق



الذي نشب بعد سنوات الاحتراق...
آهٍ على وجهك
الذي يستل رموشه مثل السيوف
ويقطع بها كل خيوط الاقتراب...
أيها الظلام لماذا تمنعني
من أن ألمس شعره السكران
ذلك الشعر المحني على جبينه
مثل قوس قزح، كنت أراه في الأحلام،
وبتُّ أبحث عنه طيلة الأعوام، ليته يمنحني
لمسة أو قبلة أو همسة في الظلام
تجعلني أغفو بقية العمر في عالم الألوان...

2021-01-24

تحت سماء العفاريت

تنتابني نوبة بكاءٍ منذ الصغر
كلما أتذكر سقوط القنابل
على جدران الطفولة البريئة
حنين الطفولةِ يأخذني مثل جنديٍّ
يفر من معركةٍ خاسرة
ويهرب بذكرياته الجريحة
يسقط نحو هوةٍ مليئةٍ بالأيادي المعطوبة، والأرجل العرجاء
فيظل في هذا الحضيض، مضرجًا بالبكاء..
يعيش فيه مصلوباً
بأوتاد الضغينة والأحقاد..
ليبقى متسمرًا
مثل شاهدة قبرٍ مجهول
ينكره العالم أجمع
ويجهله الحب الذي مات من أجله..
الجنديّ يُدْفَنُ في أرضٍ
كانت تعانق الأمنيات..
أيتها الأرض لقد نزفتُ وبكيتُ عليكِ
حتى نَبتَ الحزن وصار ملحه متكدسًا
على قلبي المكلوم
على هذه الأرض، يزداد الوجع
والهموم تكبر، ويبقى الأنين صامتًا..
يعذب الجسد المتعب بآلام العالم الغزيرة..
إني أتذكر ذلك الحلم
الذي اِنفجرت فيه العربات المفخخة
وسال الدم في وضح النهار
على وجه الأرض التعسة
من حينها صارت الأرض
مثل وجه أُمٍّ مفجوعة
بهذا المصير الأبدي..
حتى تدفق الدمَّ وتفجر
كعيون مليئة بالدموع..
وقلت في قرارة نفسي لقد فسد الحلم!
لكنني، استيقظت على شدو بلبل مذبوح،
وناي أخرس، بين شفتي عازف مقتول..
والأشلاء من حولي، والبيت قد تحطم، وصار ركامًا،
والشوارع تثب فيها الجرذان، فوق الجثث..
والغربان تحوم، في سماء من دخانٍ أزرق..
في سماءٍ من العفاريت..
متى ينتهي هذا الكابوس
متى يحين موعد الصباح المفقود..
فَسَدت الحياة وعاث بها الموت
والكابوس الوحشي لا يزال يحاصرني..
لقد حاصرني الموت، في النوم وفي الصحو، كأني
المحارب الوحيد، في خندق الخيبات،
يطاردني هذا العفريت الأزرق في كل البلاد، يحوم فوقي مثل الخفافيش..
أنا الراكض كالمجنون،
التائه في أرض الكابوس،
الخائف تحت سماء العفاريت
والمطاردُ في أرضِ الكهوف،
أركض في ظلامٍ دامسٍ، نحو موت محتوم.

2021-02-14

شاعر من العراق



ذَنْب لا يغتفر

امرأة في سجن بلا جدران

أحمد اسماعيل إسماعيل

تتكرر موضوعة السجن في السينما كثيراً، ومنذ عقود طويلة، حتى تجاوزت مفهوم السجن المختزل بالزنزانة والقضبان والسجان، إلى أمداء أوسع وأعمق، يكون السجن فيها بلا جدران، والجميع فيها سجين وسجان.

ويُعدّ فيلم "ذنْب لا يغتفر" سيناريو بيتر كرايغ، وإخراج نورا فيكشايندت، وبطولة ساندرا بولوك وطائفة من الممثلين، منهم: فيولا ديفيس، فينسنت دونوفريو، آيسلينج فرانسيوسي، وروب مورغان وآخرون، إنتاج سنة 2021 واحداً من هذه الأفلام، والذي تم عرضه لأول مرة في نتفليكس يوم العاشر من ديسمبر من هذا العام 2021.

في بداية الفيلم، وقبل ظهور الصورة، يصاحب توالي أسماء صناع الفيلم على الشاشة السوداء، صوت خافت وهو يدندن بشجن، في إشارة، ربما، إلى عدم استثناء هؤلاء أيضا من موضوعة الفيلم، ثم يتم إقحام المتفرج في العالم ذاته بمشهد يحتوي على لقطات متداخلة وسريعة: صراخ وحرق أغصان وكتب وإطلاق نار.. وطفلة تطرق باباً مقفلا وهي ترجو والدها ألا يفعل ذلك، ومقتل مفتش بوليس، واعتقال البطلة التي كانت لا تكف عن الصراخ من وراء النافذة ضد رجال البوليس. تستحضر روث سلايتر (ساندرا بولوك) هذه اللقطات بما يشبه أحلام اليقظة بالتزامن مع إجراءات مغادرتها السجن، وذلك بعد عشرين عاماً قضتها داخل أسواره تنفيذاً لعقوبة لم ترتكبها، ومع توالي المشاهد وتقدم الفيلم، سنعرف أن هذه اللقطات المبهمة والخاطفة، ليست كابوساً، بل حقيقة، والمشهد المؤسس، الذي سيبنى عليه الفيلم برمته، وليصبح جزءاً من غالبية المشاهد، مدخل مشهد لروث، أو خاتمة مشهد لأختها كاتي.

تدور أحداث الفيلم عن قصة امرأة حكم عليها بالسجن مدة عشرين عاماً لقيامها بقتل مفتش بوليس أثناء اقتحامه منزلها رفقة مجموعة من العناصر، وهو يحمل أمر إخلاء المنزل بعد أن عجز صاحبه، والد روث، عن إيفاء الديون المتراكمة عليه، فلجأ إلى الانتحار هرباً من مواجهة الموقف، ويلقى المفتش المصير ذاته، ليسقط قتيلاً برصاصة أُطلقت عليه فور دخوله إلى هذا المنزل، ثم يتم القبض على روث التي كانت

تطلق من خلف النافذة التهديدات نحو البوليس.

في الطريق إلى مسكنها الجديد، وأثناء قيادته لسيارته، يملي رجل البوليس، والذي يدعى فينسنت كروس، على روث الجالسة بشرود إلى جانبه، الوصايا العشر الواجب عليها الالتزام بها، إن أرادت ألا تعود إلى السجن، ومنها: لا لمعاقرة الخمرة، لا لتعاطي المخدرات، لا لممارسة الدعارة.. إلخ. يتزامن خروج روث من السجن وهي في السيارة مع خروج أختها "كاتي" من داخل مطعم وهي مسرورة، غير أن استرجاعها جزءاً من المشهد المؤسس أثناء قيادتها لسيارتها، يجعلها تسهو قليلاً، وتخرق نظام السير، فتسقط جريحة بسبب اصطدام سيارة أخرى بها.

لتنقلنا الكاميرا إلى لقطة في مشهد متزامن مع المشهد السابق، وفيه يقول رجل البوليس لروث وهما داخل السيارة، عبارة مفتاحية هامة "أظن أنك تعتقدين أن كل شيء حُل بخروجك"، تتلوها لقطة عامودية ترتفع عالياً عن السيارة وهي تتسلل إلى نفق داخل المدينة، وتتابعها من فوق في لقطة "عين الطائر" الذي يلاحق طريدته، ثم تحلق فوق النفق إلى حيث المدينة، وتدخل غرفة أختها في المشفى وهي محاطة بعائلتها الجديدة، ليتم القطع إلى روث وهي تلج نزلاً كبيراً لا يختلف في شيء عن السجن: أوامر من مشرفة النزل، وشجارات بين ساكنين منحرفين، وأسرة قذرة.

أثناء دخولها إلى النزل، تنتقل الكاميرا إلى الطرف الآخر من الشارع، لتظهر لنا وجها حانقا من خلف زجاج سيارة وهو يشيع روث المتجهة نحو باب النزل بحنق ونظرات وعيد، لنكتشف بعدها هويته ونعرف أنه "كيث" ابن المفتش الذي قُتل قبل عشرين سنة أثناء اقتحامه بيت روث، وسنتعرف على أخيه ستيف وأمهما التي تستلقي في كل المشاهد التي تظهر فيها، في غرفة معتمة وهي فاقدة الوعي تماماً.

لقطة مراقبة كيث ابن المفتش لدخول روث وهو داخل السيارة، المقربة جداً منه، والبعيدة عنها، سيتكرر مع بعض علامات الإيقاع من ظلال وإضاءة وموسيقى في صيغ وشخصيات ومشاهد كثيرة، تأكيداً على جدلية صراع الداخل/الخارج، أو تنافرهما، وما يوحي به من توجس وصراع مرتقب مشحون بالحقد. ومنذر بالخطر.

تلتحق روث بعمل في معمل تغليف السمك، بناء على توصية من رجل البوليس المكلف بمراقبتها، فنتعرف على بعض التفاصيل والأجواء التي تتشابه وتماثل أجواء السجن: أوامر، وضجة، وقهر، وعدائيات، سوى شخص واحد هو بليك، زميلها الودود في العمل، الذي ستأنس بصحبته، وذلك بعد توجس منه وحذر، كحال من قضى مدة طويلة في السجن، ويكاد الاستئناس يصبح ألفة ومودة، وتبدي بعض التجاوب عندما يبادر إلى لمس شعرها وظهرها، غير أنها سرعان ما تنفر منه، حانقة غاضبة، بعد أن يخيب رجاؤها بما يصدر عنه من توجس وجبن عندما تكشف له عن هويتها، وترتد إلى وحدتها وعزلتها مثل جميع الأبطال في هذا النوع من أفلام الجريمة، فالآخرون دائماً هم الجحيم في هذا العالم الأسود، ولا يمكن للأبطال أن يجدوا ما يؤنس وحدتهم ويكسر عزلتهم.

غير أن ذلك كله لا يعني لروث شيئاً عظيماً، إذ أن جلّ هدفها، ومذ خرجت من السجن، هو العثور على أختها، ولذلك تبذل في سبيل ذلك، كل ما في وسعها من جهد: العمل الشاق في مكانين، المسمكة والنجارة، ثم البحث المستمر عن أختها كاتي، أو كاترين، اسمها الجديد الذي أطلقته عليها العائلة التي تبنتها، والتي أحسنت معاملتها حتى ساوت بينها وبين ابنتها الحقيقية المجايلة لها، والتي سيفسد الكابوس المكون من لقطات المشهد المؤسس سعادتها وهو يراود ذهنها بين الفينة والأخرى، مثل أختها روث: صراخ ودم إضافة إلى مفاتيح البيانو المرسومة على ساعدها من قبل امرأة مجهولة الهوية بالنسبة إليها، وهي في الأصل أختها روث.

وبذهاب روث إلى بيتها السابق، ووقوفها في حديقته، وتأملها له من بعيد بحزن وحسرة، تبدأ العقدة بالحل، ولكن الكاميرا في هذا المشهد تورطنا في الوقوع في موقف متناقض، مرة حين ننظر إليها مع مالكة البيت الجديدة ليز،" فيولا ديفيس" من خلف نافذة بيتها، لنرى من خلالها روث وهي واقفة في حالة تربص عدائي، مثل الذئب، وفي وضعية تنذر بالشر، لينقلب موقفنا إلى النقيض، مع اقتراب الكاميرا من روث، ثم تبني وجهة نظرها وهي تنظر نحو المنزل بأسى لا شر فيه، ولعل هذا هو دور الكاميرا حين تصف اللقطة من خلال تحديد الوضعية وحجم اللقطة ونوعية الألوان. وسيكرر الفيلم مثل هذه التنقلات بكثرة، بين الداخل الآمن، والخارج الخطير، والنافذة هي الفاصل بينهما دائماً! إلى درجة تكاد تصبح فيها تيمة الفيلم، ونصه المصاغ جمالياً.

تدخل روث البيت، بيتها السابق، بناء على دعوة المحامي جون، زوج ليز ومالك البيت الجديد، وتتبادل مع الزوجين نتفاً من حوار متوتر، يشوبه الشك والريبة، وتزيد حالة التوتر من منسوبه، التي تتلبس روث حين يقع بصرها على النافذة ومكان موت المفتش، لينهض المشهد السابق حياً أمام ناظريها كما لو لم يكن قبل عشرين سنة. تثير حالتها المثيرة للشفقة تعاطف جون،

وهو الذي سبق أن عانى تجربة السجن، فيؤمّن لها لقاء مع والدي أختها بالتبني، الذي يجري فيه جدل صاخب: شد وجذب حول أحقية كل منهما بأختها، يصل إلى حد الشجار، يقدم فيه كل منهما مبرراته وحججه للحفاظ على الفتاة، أو امتلاكها، هم: السعادة وراحة البال والمستقبل الجيد، وهي: الحق الطبيعي لها كأخت. من دمها ولحمها، ما يذكرنا بالحكاية الصينية عن الولد الذي تنازعت أم تخلت عنه أثناء الحرب، وجارية أنقذته، على أحقية كل واحدة منهما به، وبخلاف ما ذهب إليه بريخت في انتصاره للجارية، ولهدف متعلق بعقيدته، انتصر الفيلم في النهاية للحق الطبيعي على المادي، لتذهب الفتاة إلى أختها وتعانقها حين تراها مصادفة، رغم عدم معرفتها بما أقدمت عليه من تضحية في سبيل حمايتها، ورغم كل ما في عرض العائلة المتبناة لها من إغراءات.

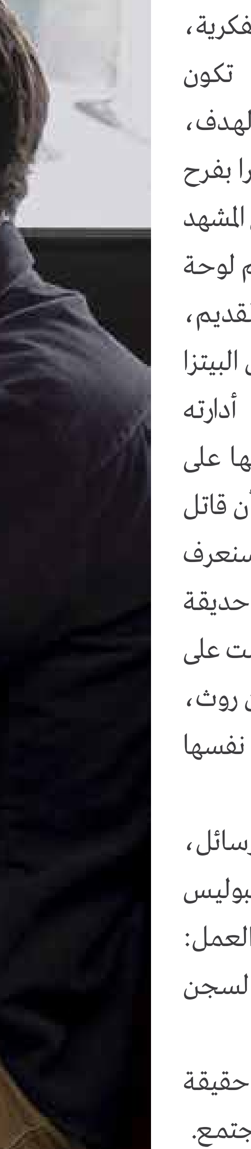
ولقد جاء هذا المشهد ضعيفاً، وباهتاً من جميع النواحي، ولا يرتقي إلى مستوى خاتمة لمشاهد مشحونة بالتوتر، سريعة وغامضة. وقبله كان مشهد صراع روث وتيش، ابن المفتش المقتول، الذي اختطف ابنة العائلة التي تبنت أختها، ظناً منه أنها أخت روث، قد أوصل الفيلم للذروة، فيتش، ورغم امتلاكه للمسدس، فإنه فشل في تنفيذ عملية الانتقام، وتتولّى الكاميرا مهمة كشف معاناته وضعفه من خلال حجم اللقطة ونوعيتها ودرجات الإضاءة، بعد أن عرفنا أنه كان هو الآخر ضحية خيانة أخيه وزوجته.

ويتكرر في النهاية مشهد المقدمة، المؤسس، بإلقاء القبض على روث مرة أخرى، وامتثالها لأوامر البوليس بالاستلقاء على الأرض، وتكبيل يديها، ودفعها نحو السيارة، إلى درجة المطابقة، وكادت هذه المطابقة تفقد ضرورتها الجمالية والفكرية، لولا عملية المزج بين مشهدين، تكون الفتاة، أخت روث، فيهما هي الهدف، المشهد الذي تعزف فيه داخل الأوبرا بفرح يزداد كلما توضح لها وجه أختها في المشهد الكابوسي الغامض، وفك لغز رسم لوحة البيانو على ساعدها، والمشهد القديم، قبل عشرين سنة، حين كانت تأكل البيتزا بسعادة وظهرها للنافذة، التي أدارته روث حينها، كي لا تطل من خلالها على حدث اعتقالها. وكنا حينها نعتقد أن قاتل المفتش هو روث وليس أختها كما سنعرف بعد ذلك أثناء شجار روث وليز في حديقة المنزل، وإن الصغيرة كانت قد أقدمت على ذلك بحركة طفولية، وفي غفلة من روث، ولم يكن لروث من بد سوى تقديم نفسها للعدالة على أنها الفاعل.

أراد الفيلم أن يوصل الكثير من الرسائل، ولعل ما رددتها روث أمام رجل البوليس بعد أن تم ضربها من زميلة لها في العمل: "الناس هنا والناس في ساحة السجن متماثلون".

هي مقولته الرئيسة، وبها تفضح حقيقة هذا السجن الكبير. الذي اسمه المجتمع. غير أن ذلك ليس كل ما أراده الفيلم من رسائل، مستخدماً من أجل إيصال ذلك؛ تقنيات كثيرة من: إيقاع سريع، يظهر في عملية تناوب الظل والضوء، كاشفاً بها مواقف القوة والضعف لدى الشخصيات، وحركة الكاميرا المتابعة لروث المحبطة وهي قادمة نحو الكاميرا/ نحونا، بسرعة عكس سير الناس، وكأننا/الكاميرا، نهرب منها. كما فعل الآخرون من أفراد مجتمعها.

ولقد لعبت النافذة في الفيلم دوراً درامياً، لتكون عينها على الخارج، والحد الفاصل بين عالمين ومكانين، عالم الخارج السيء، والداخل الآمن، حتى حين اجتمع العدوان: روث وتيش، داخل محل النجارة، فقد تم الفصل بينهما بحاجز من الأعمدة الخشبية الشبيهة بقضبان السجن، أو القفص، روث في الداخل، وابن القاتل يدور حوله من الخارج مثل ذئب.



كما كان للعبارة الموسيقية، المتمثلة بالقطعة التي كانت تعزفها كاتي، دورها الدرامي في قول ما لم تقله الكلمات في ثلاثة مشاهد متتالية. إضافة إلى إيصال الفتاة إلى حالة من الصفاء، لترى بوضوح ما استعصى عليها حله سابقاً، وعلى مدى عشرين سنة: وجه أختها روث.

في الفيلم لمسات ومشاعر أنثوية رقيقة، وتضمينات مقصودة، وربما غير مقصودة، بما يشبه التناص في الأدب: حكاية الولد المتنازع عليه من قبل الأم والجارية، وكذلك حكاية ليلى والذئب، المتمثلة في الداخل والخارج، إضافة إلى أن الشخصية الرئيسية امرأة: روث (ساندرا بلولوك) والضحايا جلهم من النساء، كما أن للموسيقى دورها، وكذلك للقطات الكثيرة التي أصبحت قريبة جداً، الوجه وتفاصيله، الحميمية والأكثر كشفاً للدواخل، وربما كان لصانع العمل دوره، فالمخرجة امرأة، وفي مقتبل العمر: مواليد 17 فبراير 1983.

كاتب من سوريا مقيم في ألمانيا



أسئلة المسرحي في الخلاص من المسرح

حسام المسعدي

لا يمكن تحسس وتلمس علاقة الفن بالفلسفة دون العودة إلى الأطروحات الجمالية والفلسفية التي صاغها فلاسفة الإغريق وخاصة أفلاطون الذي قدم أطروحته الفلسفية حول الشعر معتبرا إياه مجرد نسخ من نسخ، فالشاعر المسرحي يقدم لنا محاكاة للواقع وبالتالي فهو يقوم بعملية استنساخ له حتى يقدمه في ثوب المركب والشكلي والمشوه، فالواقع والصورة فيه يخضعان بفعل الإنشاء والنسج إلى عملية تحويل وتغيير، أي أن هذه المحاكاة لا تنقل الحقيقة كما هي وإنما تنزاح عنها بفعل التزيين والتزويق والتركيب الجمالي الذي يسكن العمل الفني، وهي لا تقدر إلا على جعلنا في عملية جدال بين ثنائية الواقع والخيال أي بين ما يوجد في الواقع (الحقيقة) وبين ما يتم عبر المحاكاة (العمل الفني) وهذا الموقف الأفلاطوني ينتصر في الحقيقة لمنطق اللوغوس (Logos) بما هو مبضع أساسي في تشريح كينونة العالم وعلى هذا الأساس قام أفلاطون بطرد الشعراء من المدينة الفاضلة.

في "فن الشعر" كتاب أرسطو الذي يعتبر نصا تنظيريا مؤسسا للمسرح في أبعاده الفكرية والفلسفية والجمالية قدم أطروحة حول الشعر المسرحي معتبرا إياه شكلا من أشكال الابتكار والإبداع والخلق وفي هذا النص (فن الشعر) يقدم أرسطو تصورا حول تمثل الإغريق للمسرح وكيفيات حضوره عندهم شكلا ومضمونا مبينا أن الشعر المسرحي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: شعر الملحمة والملهاة والمأساة، وحتى تكون المأساة بوصفها فعلا نبيلا تاما مأساة عليها أن تحقق بعض الشروط الجمالية وأهمها تقنية الوحدات الثلاث وهي وحدة المكان، وحدة الزمان، وحدة الفعل، وقد ظل هذا المنظور الأرسطي مسيطرا على المسرح الغربي طيلة قرون من الزمن حيث لا وجود إلا لظل أرسطو وشبحه وهما يطاردان المسرحيين الغربيين أينما حلوا إلى أن جاءت بعض التجارب المسرحية الجديدة التي حاولت بشكل ما تخطي العقبة الجمالية لأرسطو بتقديم تصورات تتعاطى مع العرض المسرحي من زاوية أخرى.

ظل المسرح لقرون طويلة مبنيا على السردية الأرسطية وظل الفلاسفة يقدمون دعوات مختلفة لضرورة الإنهاء مع هذا الشكل المسرحي وتعبيد الطريق نحو ممارسة مسرحية جديدة ومن بين الأطروحات الفلسفية المثيرة للانتباه والتي لا تترك المجال لتجاوزها والمرور عليها هي الموقف الذي قدمه جون جاك روسو الذي يعتبر أن المسرح لا يوفر للجمهور إلا اللذة والمتعة فقط وعليه لا يمكن أن يكون جزءا أساسيا من حياة الناس طالما أننا نستطيع بطرق ما تحقيق سعادتنا، فهل يمكن اعتبار المسرح مجرد تعبيرة فنية لا تعطينا غير اللذة والمتعة؟ ألا يمكن اعتبار المسرح وعدا بالسعادة؟ وهل يمكن لمجتمع ما أن يتقدم صوب الأفق دون فن مسرحي؟ بأي معنى يمكن فهم أطروحة روسو عندما نقرأه ونحلله بلساننا العربي؟

أولا: روسو في مواجهة المسرح

علاقة صدام أم وئام

يبدو أن فكرة صدام الفلاسفة مع المسرح ضاربة في القدم وهنا علينا أن ننبه القارئ أننا لا نعني الصدام بما يحمله من عنف وقسوة بقدر ما هو مفهوم متحرك عندنا نستدعيه لنستدل به عن حركية الأفكار والمعرفة وكيفيات تشكلها، وبالتالي فنحن أمام جدال/صراع/مواجهة وهذا يتطلب نوعا من التضاد/التنافر/التباعد، فعلى ماذا تقوم أطروحة روسو؟ وما الفكرة العميقة التي حاول تقديمها؟

خلال القرن الثامن عشر وقع صدام فكري وفلسفي سمّي بخصومة المسرح وهذا الصراع تم بين شقين من الفلاسفة جون جاك روسو من جهة وجان لرون

شيماء جلال

دالمبير من جهة ثانية وهو عبارة عن جدال ونقاش نشأ مع كتابة دالمبير لنص في الموسوعة الفرنسية طالب فيه بضرورة إقامة وتدشين مسرح بمدينة جنيف (مدينة سويسرية منع فيها إقامة مسرح منذ سنة 1617) معتبرا إياه أداة أساسية في تهذيب ذوق الجمهور وتربيتهم على الفضيلة أي أن له غايات تربوية وتثقيفية وتوعوية وأخلاقية، وهذا ما عارضه روسو حيث رد عليه بنص نشر في كتاب تحت عنوان "lettre à D'Alembert" اعتبر فيه أن دور المسرح يقتصر على تقديم نوع من المتعة واللذة الحسية فقط ولا يمكن له أن يكون جزءا من حركية مجتمع ما حيث يقول روسو "أما بالنسبة إلى أنواع العروض فإن ما يحددها بالضرورة هو المتعة التي تقدمها" [1] . فهي الشرط الأساسي والنقطة المفصلية التي على المسرح تحقيقها وعدم تجاوزها، فهو غير قادر أن يربّي الناس على الفضيلة بقدر ما هو فعل يدفع نحو الرذيلة وبالتالي عليه أن يقدم بعض المتعة للجمهور دون الدخول في أي أهداف وغايات أخرى، معتبرا في نفس السياق أن الممثل لا يمكن له أن يرتقي إلا إلى مرتبة "المومس" التي تبيع جسدها، وهذا الموقف يتناقض مع ما قاله دالمبير الذي يرى أن موقع الممثل ومنزلته داخل المجتمع عليها أن تكون مساوية لطبقة القضاة وهذا رفع من قيمة التمثيل وإعلاء من شأنه بوصفه فنا قادرا على أسمدة العقول وزرع الأراضي الجرداء وتهذيب النفس والرقي بها نحو ما به يكون الكائن كائنا، في المقابل يذهب روسو إلى اعتبار المسرح فعلا لا يمكن له تقديم المواعظ والحكم والأخلاق للناس لذلك يدعونا أن "لا ننسب للمسرح القدرة على تغيير المشاعر أو العادات التي لا يمكنه إلا أن يتبعها أو يُجَمِّلَهَا" [2]. فهو غير قادر على فعل "البناء" بقدر ما هو محترف في فعل "الهدم" فالمدن والحضارات التي سيطرت على العالم طيلة قرون قد سقطت عندما أدخلت الفنون في قالبها الاجتماعي حيث يقول في هذا الصدد "أنظروا إلى يونان، إذ كان يسكنها في القديم أبطال انتصروا على آسيا مرتين، الأولى أمام طروادة والثانية في عقر ديارهم. فالآداب الناشئة لم تُدخل الفساد بعدُ في قلوب أهاليها، غير أنه سرعان ما تتابع فيها عن قرب تقدم الفنون، وانحلال الأخلاق، والخضوع لنير 'المقدوني'. تواصل العلم فيها، واستمرت شهواتها، وطالت عبوديتها، فلم تُعدَ ثوراتها أكثر من تغيير لأسيادها. ولم تفلح أبدا فصاحة 'ديمستين' في إنعاش جسم أوهنته الفنون وأضعفه الترف" [3]. وبالتالي فهو يدعو ضمنيا لضرورة الهجرة من المسارح والبحث عن أشكال تعبيرية جديدة قادرة على التغيير ويقترح روسو في هذا الإطار إقامة "الحفل" بدل تشييد وبناء خشبات المسارح التي لا تنتج غير ثقافة السطوح والتزييف والوهم، معتبرا أن الاحتفال هو فرصة لإقامة لقاء حر وحي، مباشر وملموس بين الممثلين والجمهور حيث لا وجود لأي فرق بينهما فهما على قدر تام من المساواة، فالطرفان يشاركان في تقديم الحفل وتشكيله ومن ثمة القيام بعملية تبادل للطاقات والخبرات فيما بينهم عكس المسرح الذي لا تتساوى فيه الأدوار بين طرفي العملية الإبداعية (ممثل يؤدي الدور وهو في غاية النشوة ومتفرج يشاهد العرض دون الدخول والمشاركة فيه).

يعتبر موقف روسو موقفا عقلانيا ولا يمكن النظر إليه من باب التشكيك في المسرح وغاياته العميقة وإنما من زاوية أنه فيلسوف من فلاسفة التنوير، هذه الفلسفة التي جعلت من النقد أداتها الأولى في تشريح لحم العالم ولا يمكن لأيّ مجال أن يفلت من النقد والتفكيك، في هذا الإطار تمت مساءلة المسرح من طرف روسو الذي لم يكن رافضا له وإنما كان معارضا للشكل والطريقة والكيفية التي بها يتم تقديمه وبالتالي فقد كان هذا الفيلسوف مبدئيا مع أفكاره التنويرية القائمة على العقل وملكاته النقدية.

لا يمكن للطرح الذي قدمه روسو أن يكون مربكا وخطيرا بقدر ما هو موقف يوحي بعمق التفكير في مسألة المسرح وهو ما نقبض عليه في فكرة "الهجرة من المسرح وإقامة الاحتفال" التي بدورها تتشكل من مفهوم أساسي وهو "الهجرة" التي سنقوم باستدعائها وتشغيلها في قالبنا المسرحي في تونس بوصفها مفهوما متحركا لا يأخذنا في معناه الأولي إلا نحو مفردات الترحال والترحل والذهاب "من ... نحو" وهذا سيتم دون أيّ تلمس أو احتكاك مع موقف روسو الذي قدمناه هنا.

ثانيا: خيانة ديونيزوس

هل علينا بالهجرة نحو ما يساعدنا على تأثيث بيتنا المسرحي من جديد؟ ما الذي يدعونا إلى الهجرة؟ هل فقدنا العبارة وأضعناها حتى نهاجر بحثا عنها؟ ما الفضاء وما المكان القصي الذي علينا السكن فيه؟ هل هو المنفى؟ هل علينا أن نهجر هذا الفضاء الفارغ لنترك الأشباح تسكنه مثلما استوطنت في أحذية فان كوخ على حد تعبير أم الزين بن شيخة المسكيني؟ أي تعبيرات جمالية علينا اجتراحها حتى نظفر بموطئ قدم داخل هذا الفضاء؟ هل علينا أن نستوطن ونقطن عمق الكارثة والأزمة التي تعيش داخلنا؟ هل مازال المسرح فعلا قادرا على حراسة الهشاشة التي تسكننا؟ ما شكل الأزمة التي تدفعنا نحو خطوط الهروب؟ هل نهاجر بفعل الأزمة التي ضربت كيان مسرحنا أم عبر الكارثة التي ضربت عمقنا وقامت بقطع أوصال المسرحي فينا؟ هل علينا الهروب من هذه الأزمة أم مجابهتها؟ ما الشكل المسرحي الذي علينا الانخراط فيه الآن وهنا في الوقت الذي صار فيه كل شيء بضاعة؟ تدفعنا هذه الأسئلة حقيقة إلى موقف ينزل علينا في ثوب الخديعة يتمثل في تلك القناعة الراسخة عند أغلب المسرحيين في تونس والتي مفادها أن مسرحنا هو صاحب الطليعة والريادة وهو من يملك القول والفصل من بين المسارح العربية، فالمسرحيون عندنا سباقون دائما لتشكيل أطروحات جمالية ترنو إلى التغيير وتهدف إلى صياغة ممارسة مسرحية وطنية/ كونية وهذا الموقف الذي يتبناه أحفاد ديونيزوس يتناقض جذريا وفي العمق مع العروض المسرحية التي قدمت في الساحة في السنوات الأخيرة والتي تنزل علينا لا بوصفها المدافع الشرس عن الأفكار والمقولات الجمالية الجديدة التي يمكن أن تبني لنا مسرحا له صرح عظيم وإنما بوصفها جملة من التراكيب والأشكال التي لا تطرح في عمقها أيّ نفس تجديدي بقدر ما تدفع نحو تكريس منطق الأفكار القديمة حيث تقذف كل التجارب نفسها في بحر وفلسفة التجريب، فالمسرحي أصبح عبدا في يد الأطروحات التي تنادي بهذا المفهوم (التجريب) حتى تم تقطيع أوصاله والانزياح به عن مغزاه وروحه العميقة التي لا يسكن خلاياها إلا الشعر، فأن تجرب هو أن تغزو المجهول وتتنقل في الأماكن المظلمة والداكنة لترى البياض في العتمة ولتكشف عن المفقود والضائع، ولترحل داخل أرض مفخخة لتفتح النتوءات والدوائر التي بها يمكن المرور نحو أفق مختلف للممارسة المسرحية.

يبدو أن الوضع المسرحي في تونس بلا شك يعاني من أزمة ضربت كيانه بدءا بالإيمان المتكلس والجامد للمسرحيين بالأفكار التي كنا نشرحها أعلاه وصولا إلى سقوطهم في فخ رأس المال حيث تحول المسرح معهم إلى بضاعة تباع وتشترى ودخل هذا الفن معهم في سوق الخردة الفنية الكبير التي لا يوجد بها غير العرض والطلب الخاضع لمنطق الربح والكم وليس النوع والجودة وبعبارة أخرى "لا شيء تبقّى من الطبيعة حيث صار كل شيء صناعة وبضاعة" [4]، على حد تعبير أم الزين بن شيخة المسكيني ليتحول النقاش بدوره من الفكري والجمالي والشعري نحو الغايات المادية والربحية للعروض بحيث "أصبح الفن جزءا من عالم السلع الذي نحن فيه غارقون" [5]، وهو ما أوقع المسرحيين في تونس في نوع من السقطة والسخافة الفنية التي سكنت عمق كينونتهم واستوطنت في روحهم العميقة حتى أصبح المدهش والمربك والخطير في العرض آخر مفردة يمكن التفكير فيها والاشتغال عليها وبالتالي فنحن لدينا مسرحيون دون أن يكون لدينا مسرح ولدينا مسرحيات دون أن يكون لدينا مشاريع مسرحية وهو ما جعل هذا الفن النبيل في تونس وخاصة في السنوات الأخيرة غير قادر على تحسس وملامسة الخطر الذي يسكن المشهد الذي نعيش فيه لا من جهة استدعاء المفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية والاشتغال عليها ومن ثمة تحويلها إلى مفاهيم جمالية يمكن للممارسة المسرحية الاستفادة منها على نحو ما ولا من جهة قراءة المشهد وما يحتويه من كوارث وأزمات بشكل صحيح وهذا ما يجعل من المسرح فعلا هشا داخل مجتمعنا حيث لم نشاهد منعطفات فرجوية تسير بالفن المسرحي نحو الجديد وتأخذ بيد الممارسة نحو المختلف بقدر ما أصبحنا نعيش على وقع الجامد وغير المتحرك والساكن الذي لا يقبل الحركة، فقد أصبحنا نشاهد أعمالا شبيهة بالأصنام التي من المفروض هدمها وتحريكها من مواقعها.

وبالرغم من هذا الموقف إلا أن الإنتاج المسرحي في تونس خاصة في السنوات الأخيرة قد عرف تطورا من حيث عدد العروض وعملية التوزيع، ولكن إميل سيوران ينبهنا في شذرة من كتابه "مثالب الولادة" بأنه "كلما أوغل الفن في طريق مسدود تكاثر الفنانون. تكف هذه المفارقة عن أن تكون كذلك ما أن نفكر في أن الفن، الآيل إلى الإنهاك، أصبح مستحيلا وسهلا في الوقت نفسه" [6]. وهو أمر يشدد على أن الطريق كلما كان ضيقا كلما ازدادت الحشود والجموع هذا ما يوحي حقيقة أننا أمام أزمة سدت فيها جميع المنافذ، وهو ما يدفعنا إلى استدعاء أطروحة أنطونيو نيغري الذي يعتبر في كتابة الفن والجموع أنه علينا الانخراط في لعبة فن الرائع هذا الفن الذي يقطع مع ثقافة السوق ويعطي للجموع الأهمية القصوى حيث يشكل من خلالها قوة اقتدار قادرة على تجاوز فن التبضيع والتشييء، فهذه الجموع لا تفكر إلا في خلق وابتكار المشترك بيننا وفي هذا الإطار يميز نيغري "بين



الرجعيين والثوريين، بين دعاة البهرج الإستطيقي الذين يجملون الواقع بفن متواطئ مع النظام بتواصله معه أو بتأويله له أو بتمتعه بما يحدث، وبين من يتألمون من الفراغ أو من الكثافة الأنطولوجية للفراغ" [7]. يمكننا من خلال هذا القول اعتبار المسرحيين عندنا من دعاة البهرج الإستطيقي فنحن لا نراهم يتجادلون حول ضرورة التغيير بقدر ما أصبحوا يشكلون طوابير أمام لجان الدعم ومكاتب صرف الأموال وفي المقابل ترى الثوريين يصارعون الفراغ أملا في ملئه والسكن فيه وفي هذا الصدد يقول نيغري "إن الثوريين بمفردهم من يستطيعون ممارسة نقد العالم، ذاك أن لهم رباطا حقيقيا بالكينونة" [8]، وبالتالي فنحن في قاع البئر وفي قلب الأزمة، فهل علينا الدخول في هذه الأزمة أم علينا التراجع قليلا؟ هل علينا إقامة مسرح كارثي مثلما صرح بذلك الناقد حاتم التليلي محمودي؟ هل علينا طرق أبواب النقد المسرحي؟ ألم يضرب الطاعون أيضا جسد النقاد؟ ألا يمكن اعتبار النقد المسرحي جزءا من الأزمة التي تسكن قالبنا المسرحي؟ وبالتالي هل علينا العودة نحو "الذات" التي هجرناها منذ زمن بعيد والبحث فيها عن مصادر تمكننا من العودة نحو المسرح بنفس جديد؟ هل فقدنا شيئا ما يتعلق بذواتنا؟ ألا يمكن اعتبار المسرح تحريرا للذات حيثما وقع اعتقالها مثلما صرح بذلك جيل دولوز حول الأدب بوصفه تحريرا للحياة؟ هل يمكن للذات أن تتحرر خارج الأطر المسرحية؟

ثالثا: في ضرورة الهجرة نحو الذات

من الواضح إذن أن هناك أزمة ما قد حلت وسكنت داخل قالبنا المسرحي وهذه الأزمة وجدت اشتغالها وحضورها في نوعية وشكل العروض المسرحية التي كانت بعيدة عن البحث الحقيقي الذي عليها الانخراط فيه وعن المسارات والثنايا التي بها يمكن القبض على السحري والعجيب والغريب في العمل الفني، فالشعر مبثوث في باطن الأرض وعمقها وعلى المسرحي أن يكون عارفا بتقنيات وأساليب الحفير والتنقيب حتى يحصل على ما يجعل من عمله الفني قابلا للإقامة فوق سطوح الفن ومعادلاته الصعبة.

يدفعنا هذا القول إلى طرح مسألة "الهجرة" ولكن من أي فضاء نحو أي فضاء؟ وما معنى الهجرة؟ هل هي انتقال من وضع ما نحو وضع أخر؟ ما معنى أن نهاجر شيئا ما نحو شيء أخر؟ هل هي عملية هروب من واقع قاس نحو واقع أقل قسوة؟ أم أنها ترحال في العالم الشعري والسحري الذي يسكن بواطننا؟ هل يمكن اعتبار الهجرة هي هذا "الخارج" الذي يوجد فينا وفي تفاصيلنا؟ أم هي هذا "الداخل" الذي يتجاوز التفاصيل ليسكن الأعماق؟

يبدو أن المسرحيين في تونس يهاجرون في كل مرة بنفس الطريقة والأسلوب، وهو ما يوحي بأن فهم الهجرة عندهم لا يتجاوز السطحي من المفهوم وهو السفر نحو المهرجانات وخشبات المسارح خارج البلاد لتقديم عروضهم المسرحية، ولكن هذا المفهوم ينزل عندنا بوصفه تلك اللحظة الحسية والوجدانية والروحية التي يسافر فيها الإنسان نحو دواخله العميقة وبواطنه التي يسكنها الغريب والمدهش وبالتالي فهي عملية ترحال داخل ثنايا النفس حتى يستطيع الإنسان الكشف عمّا يوجد عنده من طاقات ومن سحر وشعر متكلس وجامد بفعل الاجتماعي والثقافي

شيماء جلال

الذي حوّله إلى كتلة من الطبقات.

علينا إذن أن نهاجر هذه المرة بشكل مختلف نحو ذواتنا حتى نكتشف منها "المصادر" التي بها يمكن أن ننجو من هذه الأزمة والتي لا يعطيها المسرحيون أي اهتمام، ولكن ما معنى مصادر النفس أو منابع الذات؟ ماذا يسكن عمق الذات المسرحية؟ هل هي أشباح أيضا مثلها مثل الخشبات الفارغة؟ إن الحديث عن مصادر النفس يأخذنا مباشرة إلى مشكل كيفية التعاطي مع الذات في شكلها المسرحي والذي ظل خارجيا دون المجازفة بالدخول إلى الأعماق الباطنية أي نحو دواخل "الداخل" الذي يسكننا، علينا زيارة الأماكن المظلمة والذهاب إلى الأراضي الخشنة والجرداء والميتة حتى نستطيع إيقاظها وتحسس الشعري والجميل فيها، علينا بالهروب من هذه الخشبة والتوجه مباشرة نحو أنفسنا ومحاولة إزالة الطيات التي تشكلها، وعلى المسرح أن يقذف بكل الأشكال التي لم تستطع تثويره وتغييره في عرض البحر حتى يوفر فرصة نقوم فيها بتنقيته وتخليصه من الشوائب والأدران التي سكنت أعماقه. لقد تمت خيانة المسرح منذ أن تم تقنينه وتنظيمه وربطه ووضعه في إطار معين، فالعرض محكوم بضوابط صارمة لا يمكن تجاوزها وهذه المنظومة ترتبط بكل ما هو أخلاقي، سياسي، ثقافي، اجتماعي وفي هذه العملية يتم خنق مساحة الحرية التي تمثل لب الفعل المسرحي وجوهره وبالتالي على المسرحيين تجاوز هذه القوالب الجامدة والإفلات من قبضتها والهجرة منها نحو ما يجعل من الفن لعبا حرا للمخيلة مثله مثل الأدب كما صرح بذلك إيمانويل كانط وفي ذات السياق تؤكد أم الزين بن شيخة المسكيني على "أن الجميل والرائع جميعا يولدان من حرية المخيلة"[9]، وهو أمر ينبهنا إلى الارتباط الوثيق الذي يجمع بين الخيال والحرية وبين إبداع الجميل والرائع وحرية المخيلة. فكيف تتم عملية التجاوز والهجرة نحو المثير والرائع في علاقة بالمسرح؟

تتم عملية الهجرة هنا عبر بعدين أساسيين: بعد أول يتعلق بالهجرة نحو ذات الفنان وهنا علينا الإشارة إلى أن هذه العملية تتم في مرحلتين، مرحلة أولى يتم فيها الترحال من الداخل نحو الخارج أي من تلك الفضاءات الفارغة (المسارح، الخشبات، الشوارع...) نحو ذواتنا ومرحلة ثانية نهاجر فيها من الخارج نحو الداخل أي من ذواتنا (بوصفها خارجا) نحو البواطن التي تسكننا (بوصفها داخلا)، وهو ما يُمَكِّنُ الفنان المسرحي من قراءة المشهد بشكل مختلف عبر عملية الإصغاء اللامتناهي لتفاصيل الوجود وأصوات الواقع التي صارت عالية أكثر من أيّ وقت مضى وهذا ما يسمح بإقامة نوع من التجربة الذاتية والمشتركة في آن بين الذات وعينها كآخر على حد تعبير بول ريكور، فالترحال داخل عوالمنا ينبهنا دائما إلى ما يوجد في المجتمع من ظواهر وتفاصيل يمكن استدعاؤها لحقلنا المسرحي وتشغيلها بشكل جديد ومختلف، فإذا كنا نعيش في الكارثة فعلينا إقامة مسرح كارثي لا يلتزم بأيّ ترتيب أو هيكلة تنظيمية، مسرح على شاكلة الأعاصير التي تنسف كل ما يوجد أمامها لتقوم بعملية تجزئة وتفتيت لكل الموجودات على نحو "ذرى" ليصبح الانطلاق من الجزء في ترميم الكل أمرا طبيعيا وبالتالي فإذا أردنا ترميم بيتنا المسرحي علينا بالهجرة نحو ذواتنا وترميمها بوصفها جزءا من الكل (المسرح). والبعد الثاني يتعلق بالهجرة نحو ذات المسرح عينه، والقيام بعملية تثويره وتغييره وترتيب بيته من جديد، فتغيير واقع الممارسة المسرحية لا يتم إلى عبر البحث عن أشكال جمالية جديدة تنسف الموجود وتفتح الطريق نحو ممارسة إبداعية نابعة من ذواتنا ومن عمقنا ومن تلك الطاقات التي تسكننا، فما يحتويه الواقع من كوارث وأزمات ضربت كل المفاصل الحيوية للمجتمع يمكن للمسرحي تشغيلها من جديد وإقامة شكل فرجوي وجمالي يتماشى مع الدم والرعب الذي نعيش فيه أي إقامة قالب جمالي فيه من الموت ما يسمح له بالحياة فوق الخشبات بوصفها المكان القصي الذي يقطنه المسرحي ويسكن تضاريسه، فالتاريخ يعلمنا دوما "أن الإنسانية كلما

شيماء جلال

انحدرت نحو الهاوية تمكنت من التحديق جيدا بالظلام، وأن الشعوب تتقن دوما اختراع أشكال جديدة من الكينونة كلما استولى على وجودها الخراب" [10]. علينا إذن أن نهاجر نحو الكارثة التي استوطنت في أرضنا وذلك بالتحديق جيدا في الفراغ الذي يسكن واقعنا حتى نستطيع تطبيب الجراح التي ضربت كينونتنا المسرحية وحتى نبتعد عن القراءة السطحية للواقع الذي أصبح على شاكلة الشذرات لنقدمه بعيدا عن صورة الخطاب المنمق الذي لا يوجد فيه غير البهرج الإستطيقي المتلئ بالفراغ.

لا يمكن تشغيل الواقع واستنطاقه دون القطع مع سردياته الصغرى التي يشكلها مجموعة من الأفراد لغاية وهدف ما، وهو ما يجب على المسرحيين عندنا الانخراط فيه وبلا هوادة فقد بات من الضروري تجاوز القوانين والتشريعات البالية التي لم تأت إلا لتقيد من فعل المسرح القائم على الحرية المطلقة ومفهوم الحرية هنا يجب أن نفهمه بوصفه تلك اللحظة التي نقطع فيها مع جميع السلط والتنظيمات التي كبلت عقولنا وأجسادنا وجعلت من المسرح فعلا غير قادر على حراسة الهشاشة التي تسكن كينونتنا، وبالتالي لا يجب الدخول في السلام مع أي سلطة (سياسية، اجتماعية، ثقافية، أخلاقية) حتى يستطيع المسرح التحليق في أفق الإبداع خارج أطر التنظيمات التقليدية ليعود إلى بيته الأصلي الذي لا تسكنه غير الحرية والإبداع والخلق، وبالتالي علينا بهجرة هذه المسطحات والقوالب الجامدة نحو ما به يكون المسرح فعلا نبيلا، حرا، منفتحا ...

هذا الترحال نحو الذات في بعديها الإنساني والمسرحي (ذات المسرحي بوصفه إنسانا وذات المسرح نفسه) في عمقه لا يكون منفصلا عن الممارسة بقدر ما هو مرتبط بها وساكن فيها، علينا إذن أن نسكن المسرح ونحن نهاجر منه في نفس الوقت وبالتالي على المسرحيين أن يهاجروا من هذا الفضاء نحو ذواتهم الحرة والمنفتحة والمتبصرة التي لا تسكن الخارج بل تستوطن بواطنهم الداخلية العميقة حتى يتم من خلالها تجاوز الموجود مسرحيا للقبض والإمساك على ما هو منشود وجديد ومختلف وبالتالي فالهجرة نحو الذات مسرحيا في عمقها هي عملية ترحال من المسرح نحو المسرح ولكن الاختلاف هنا هو الطريق الذي نسلكه والثنايا التي نمشي فيها والأسلحة التي نأخذها معنا لحظة الهروب لأنفسنا، وفي هذا السياق نطرح السؤال التالي كيف تمكن مقاربة هذه الهجرة في علاقة بفن التمثيل؟ هل علينا الهجرة نحو الشخصية المسرحية أم الهجرة نحو ذواتنا؟

يرغب الممثل دائما في إخراج هذا السحري الذي يسكنه، ولكن هناك دائما مشكل أساسي يعترضه وهو الأداء الخارجي/النفسي/النمطي/المركب... الذي يتسم ببعض الحركات والأصوات التي يكون فيها المعنى سطحيا وغير قابل لأن يتشكل بدوره أثرا مفتوحا وهذا نابع من تصورات إخراجية تكشف عن تسطيح في التعامل مع جسد الممثل، كما أنه عائد أيضا إلى الممثل الذي يهاجر مباشرة نحو الشخصية دون أيّ إدراك أو وعي بذاته فهو يسلم نفسه لها منذ البداية لتسكنه ويسكنها في تجاوز صارخ لذاك الإنسان الذي بداخله وهو القادر على خلخلة معارف الممثل السابقة وهدمها ومن ثمة إعادة القيام بعملية البناء، فالفن التمثيلي قائم على عملية تشكيك ومساءلة مستمرة لما هو ثابت وراسخ من قناعات، وبالتالي وحتى لا يتحول الممثل في تونس إلى "ممثل - مومس" يبيع جسده بثمن زهيد عليه بالدخول في عوالمه الذاتية والهجرة هناك حتى يتحول إلى كائن يهب ذاته وجسده للجمهور دون أن يدخل في عملية التبضيع والبيع والشراء ليستطيع بذلك أن يستبدل القبيح بالجميل ويحول المريع إلى رائع، وكل هذا راجع إلى الجسد الذي لا تسكنه إلا الطاقات الحية والحيوية التي تحرر الأداء وتسافر به نحو أماكن مجهولة وغير معروفة، وهذه الفضاءات لا يمكن معرفتها إلا عبر التعامل مع الجسد بوصفه أيضا فضاء ومكانا يحتوي ذاكرتنا، فالجسد يمثل لنا الذاكرة المادية والحية وعليه فإنه من المهم للممثل العودة إلى الذات والذاكرة المحفورة في الجسد قبل مواجهة الشخصية المسرحية، حتى تكون كل الأصوات والحركات التي ينتجها هذا الممثل نابعة من عمق أعماق ذاته وخارجة من صلبه، وهذه العملية في الحقيقة إنما تبحث عن "الآخر الذي فينا"، في ضميرنا الإنساني والذي له وجود في طيات كينونتنا البشرية، أي قبول النفس والمحاورة معها من دون التستر وراء الأقنعة الثقافية أو الاجتماعية" [11]، أي إقامة لقاء حر ومفتوح مع "الجسد - الآخر" الذي يقيم فينا ويسكن ذاتنا العميقة وهذا يتطلب جهدا كبيرا من الممثل حتى يستطيع ترويض هذا الآخر من خلال إطلاق العنان لجسده للتعبير حتى يستطيع تحرير أدائه ومن ثمة الإطلالة به على مدرات الرعب.

باحث في المسرح من تونس

قائمة المراجع

- J.Rousseau, lettre à d'Alembert, Présentation par Marc Buffat, Édition Flammarion, paris, 2003, p66
- Ibid, p67.
- جان جاك روسو، مقالات في العلوم والفنون في الاقتصاد السياسي في أصل اللغات، ترجمة جلال الدين سعيد، محمد محجوب، المركز الوطني للترجمة بتونس، دار سيناترا للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص23.
- أم الزين بن شيخة المسكيني، مقال الفن والسياسة طوني نيغري نموذجا، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، نشر هذا المقال بتاريخ 17 أفريل 2017، ص8.
- المرجع نفسه.
- إميل سيوران، مثالب الولادة، ترجمة أدم فتحي، منشورات دار الجمل، الطبعة الأولى 2015، ص65.
- أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن والسياسة طوني نيغري نموذجا، مرجع مذكور، ص 9.
- Antonio Negri, Art et multitude, neuf lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, traduit de l'Italien par Judith Revel, Nicolas Guilhot, Xavier Leconte et Nicole Sels, Paris, Édition mille et une nuit, 2009, p42.
- أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى جاك دريدا، دار المعرفة للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص53.
- أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن والمقدس نحو انتماء جمالي إلى العالم، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، لبنان بيروت، الطبعة الأولى 2020، ص 83.
- قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 2012، ص27.

الهوامش:

[1] J. J. Rousseau, lettre à d'Alembert, Présentation par Marc Buffat, Édition Flammarion, paris, 2003, p66.

[2] Ibid, p67.

[3] جان جاك روسو، مقالات في العلوم والفنون في الاقتصاد السياسي في أصل اللغات، ترجمة جلال الدين سعيد، محمد محجوب، المركز الوطني للترجمة بتونس، دار سيناترا للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص23.

[4] أم الزين بن شيخة المسكيني، مقال الفن والسياسة طوني نيغري نموذجا، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، نشر بتاريخ 17 أفريل 2017، ص 8. (نشر هذا المقال أيضا في مجلة "يتفكرون" في العدد السادس)

[5] المرجع نفسه، ص 8.

[6] إميل سيوران، مثالب الولادة، ترجمة أدم فتحي، منشورات دار الجمل، الطبعة الأولى 2015، ص 65.

[7] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن والسياسة طوني نيغري نموذجا، مرجع مذكور، ص 9.

[8] Antonio Negri, Art et multitude, neuf lettres sur l'art suivies de Métamorphoses, traduit de l'Italien par Judith Revel, Nicolas Guilhot, Xavier Leconte et Nicole Sels, Paris, édition mille et une nuit, 2009, p42.

[9] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره أو جماليات الرائع من كانط إلى جاك دريدا، دار المعرفة للنشر، الطبعة الأولى 2010، ص53.

[10] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن والمقدس نحو انتماء جمالي إلى العالم، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، لبنان بيروت، الطبعة الأولى 2020، ص 83.

[11] قاسم بياتلي، غروتوفسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى 2012، ص27.



ما بعد الحياة

شيرين ماهر

لحظة ما لم تعد الحياة بعدها كما كانت. تحديداً، لم أعد أنا كما كُنت، ذلك الجسد المقيد بين قضبان العجز، منحني شرارة التوهج، وبعث في جسدي نبض لم أعهده من قبل. دقات مختلفة تعاند الواقع وتلهث خلف البقية الباقية. وهبني آخر ما كان بحوزته من أنقاض عنفوانه ونفخ الروح في أمنياتي الصغيرة. جعلني أتطلع إلى العالم من ربوة أحلامه التي رفض نسيانها. وضعني إلى جواره في ساحة الأمنيات التي تتحدى الزوال والذبول.

أدركت معه أنني لم أعرف العشق يوماً، بل ولم أعرف الحياة أيضاً. شيء مختلف في نظراته المتلئة بزهو الذات، رغم عجز جسده الكلي عن الحركة. ربما لم يكن هو المصاب بقيود جبرية، بل كنت أنا المصابة بانغلاق عالمي، حتى جاء يصطحبني إلى بقايا بهجته التي أشعرتني كم كانت دنياي سجينة المَرافِق كـ"زنزانة" مزركشة بألوان مائية سرعان ما ذابت وخلّفت فوضى بصرية مزعجة.

بمجرد أن تلتحم عيني ببريق عينيه الغارقتين في الاحتواء، أسبح في فضاءات بعيدة ولا أعود من طوافي حول روحه التي أبغي بقاءها حولي أطول وقت ممكن. أنامله العاجزة عن لمسي، التي لا تتغير وضعيتها الثابتة، دائماً ما قالت شيئاً خفياً أمكنني سماعه. نظراته العاشقة لطفولتي، المُراقِبة لشغفي التلقائي، كانت تغازلني غزلاً لا يعرفه الكون. كأنني طفلته الأولى والأخيرة ومعشوقته الأبدية وملاذ ضعفه الآمن. ابتسامته دائماً ما اخترقت حواسي، فلا تدع لي سبيلاً سوى الاستماتة فى دفعه للتشبث بالحياة.

لملمت زهرات البهجة وأهديته إياها طمعاً في بقائه، بينما كان يسعى هو لإسعادي في أيامه القليلة المتبقية، ليطمئن كيف سأواصل طقوس الحياة كما أرادها لي. كم كُنا نتبارى في جولة العشق الأخيرة، طمعاً في نهاية ليست قاسية. لكنني لم أفهم ذلك إلا بعد أن غادر وتركني إنسانة أخرى، لم يكن لها وجود من قبله. صنعني من بقايا روحه ولونني بأقلامه الموشكة على النفاد. وضع عطره النفاذ حول خصلاتي وتركني أتنفسه - على مهل - في كل لحظة. أوصاني بالحياة، وكأنني سأعيشها نيابة عنه. وسأكمل ما انقطع في رحلته القصيرة. لقنني وصاياه بأن أمنح نفسي أولوية أستحقها. وأخبرني أن الوجود المادي ما هو إلا صيغة فانية للحياة لا ترقي إلى الوصل الروحي الذى لن ينقطع، قط، بيننا.

مارسنا العشق بمفهومه العذري، كالناسك الذي يتمم فروض عبادته دون أن يرى معبوده أو ينتظر إثابة لحظية على تفانيه في عبادته. كنت فقط أختبئ في عينيه وأغرق بهما مثل زورق صغير يستسلم لنهم الاشتياق. أستنشق أنفاسه بعناية، ولا أدعها تتسلل خارجي، وكأنها نطفة الهوى التي أدعها تنمو بداخلي، لتغزو كياني. أسمع نبضات قلبه المتسارعة وأنا قريبة من صدره الذى أغفو عليه كطفلة متعبة وجدت الراحة بعد طول عناء. أسترق النظر إليه وهو على مقربة منّي. وأترك توقيعي الهادئ علي وجنتيه كعناق يتوسل إليه أن يقاوم ويتشبث بالحياة بعد أن جعلني أستوثق بخيوط روحه التي تحزم حقائب الرحيل. علمني أن الحياة ما هي إلا روح نأنس بها، ليصبح الموت "حياة" إذا ما كان بين أيادي محبة. ولقنني درسه المفضل في انتزاع المتعة من الأيام قبل أن تدير ظهرها لنا دفعة واحدة.

هكذا يمكننا البعث مرة أخرى، عندما تسكننا أرواح لا تغادر ولا تغيب. تنمو بداخلنا كشجرة الظل ونكتب على أوراقها كيف كنّا وكيف صِرنا بعد لقاء أعاد صياغة الحياة بداخلنا من جديد!

كاتبة من مصر

عمار الشوا



مقال

الجنس، السلطة والاغتصاب

مقاربة جنسوية لتاريخ السلطوية في الجزائر

احميدة عياشي

كثيرا ما أثيرت نقاشات كثيرة حول كتابة التاريخ أو إعادة كتابته، ويكثر هذا الكلام عند دعاة التفسير الرسمي للتاريخ، لكن ذلك ظل مجرد ثرثرة يتم إعادة إنتاجها كخطاب مخدّر مع كل مناسبة وطنية أو أزمة سياسية مزاجية مع المستعمر السابق، إلا أننا لم نفكر يوم في إعادة التفكير في تاريخنا السياسي والسلطوي من زاوية ثقافية نقدية جنسوية، وهذا ما أقترحه في هذه المقالة/المقاربة للتاريخ السياسي والسلطوي للحكم في جزائر ما بعد الكولونيالية.

لم يحدث وأن طرحت مسألة مقاربة التاريخ من زاوية جنسية، لأننا اعتقدنا أن الجنس لا يمكن النظر إليه إلا من زاوية القراءة الأولى ذات المعنى الحرفي والسطحي للكلمة، ومن هنا سنسعى إلى الاعتماد على هذه النظرة التي تعني أولا ربط طابو الجنس بالتاريخ كونه الشقيق التوأم للسياسة ومن هنا تتكون إمكانية التفكيك للطابو المزدوج: التاريخ والجنس على حد سواء.

ظلت الأرض من زاوية التفسير الجنسي للتاريخ والسلطة والسياسة تعني الجسد المقدس الذي يمثل موضوع الصراع المرتبط بنزعة الامتلاك والاستمتاع بالجسد الممتلك، وربما من هذا المنطلق شكلت الأرض المرادف للشرف.

إن فقدان الأرض مثل بالنسبة إلى الجزائري فقدانه لامرأته، وبالتالي لشرفه، وعلى هذا الأساس قاتل الجزائري بشراسة عشية افتكاكه أرضه إلى غاية الموت، والذي سمّاه استشهادا معتمدا على التوظيف الديني للتضحية القصوى بكل ما لديه ليس فقط من مال وإنما بما هو عزيز لديه وهو روحه وحياته.

وكان فقدان الأرض يعني فقدان الشرف، ومن هنا كان الجزائري الذي ارتضى بامتلاك الأجنبي لأرضه دليلا على نهايته كمخلوق حي يحق له الاعتزاز بوجوده، اختار الجزائري الذي أضاع أرضه الصمت والإذعان، وارتكن إلى عالم وحياة الصمت الطويل، صار فاقدا لغته، ووجدانه، وكل ما يدل على وجوده الحي.

كان الجيل الأول المنهزم، جيلا فاقدا للكلام، للغة، ولذا فتفريطه في لغته وإذعانه لسلطة اللغة الدخيلة، كان نتيجة منطقية لفقدان أرضه، لقد أصبح عاريا دون أرض، وهو يرى زوجته/الأم الأرض تسبى بينما العجز يكبل يديه ولسانه، وهذا ما جعله يخفي زوجته الحقيقية (فانون: العام الخامس للثورة الجزائرية.، ماسبيرو 1958)، وليس المجازية عن أنظار المستعمر، وكان الإخفاء يشبه الثورة الافتراضية التي ظل صوتها يناديه وجاذبيتها الخفية تغريه، لأنها كانت تعني الطريق الرمزي والحقيقي لاستعادة حريته المفقودة والتي ضاعت طوال عقود وصلت إلى أكثر من قرن من الوجود الكئيب والمظلم.

حولت الأرض/الوطن (كاتب ياسين: رواية "نجمة"، منشورات ساي باريس 1956)، إلى امرأة معشوقة يتغنى بها الكتاب والشعراء، امرأة غارقة في عالم الخفاء والصمت والمناطق الجذابة والمثيرة للرغبات التي طالما حركتها قوة الاندفاع والانطلاق لتكشف عن مفاتنها السكينة والدفينة.

عندما كتب ياسين عن "نجمة"، تحولت أنظار النقاد إلى البلد، إلى الأرض التي يتنافس حول امتلاكها العشاق المتقاتلون والأشباح الذين يقفون كحاجز يحول دون الاقتراب منها حتى لا تستعاد بل تبقى حبيسة الأرواح المثيرة للخوف، ولذا كان لا بد من اختطاف "نجمة" والهروب بها إلى مغارة الأسلاف الذين خسروا في ذات



فؤاد حمدي

الوقت هويتهم، تاريخهم، وقدرتهم على التذكر وبالتالي شرفهم، شرف الاحتفاظ بالأرض، ولم يكن الاستقلال في النهاية سوى ذلك الاسم المؤنث "حرية" التي كثيرا ما ترجمت ورفت كلمتها إلى اسم فتاة عذراء جميلة، مثيرة ومرغوبة (حورية). تكون "حورية" هي المرادف للمرأة التي وعد الله بها المؤمن والمجاهد الذي ضحى بالنفس والحياة من أجل الفوز بها، وبكل ما جعله ينتصر على الشيطان الكولونيالي وينتصر لحياة الفضيلة التي تعني نقض عالم الشيطان وسلطته وجبروته الذي يحاول أن يضاهي به الجبروت الإلهي السحري.

الاغتصاب ما بعد الكولونيالي

يشكل الاغتصاب عنصرا أساسيا كمفهوم جنسوي لمقاربة تاريخ السلطة والسياسة في الجزائر الما بعد كولونيالية، ويكشف لنا كيف انتقلت ثقافة الاستعمار المتمثلة في اغتصاب الأرض والتاريخ واللغة والهوية إلى ثقافة الذين ورثوا الاستعمار ثقافيا عن طريق تبنّي فعل الاغتصاب، وتلك من اللحظات الأولى للاستقلال، بحيث انتزعوا من الشعب حقه في اختيار حكامه ونصّبوا أنفسهم أوصياء عليه، وعلى حاضره، ومستقبل الأجيال التي لم تكن رأت النور بعد عن طريق الاغتصاب المزدوج للحرية والسلطة والشرعية.

ترك فعل الاغتصاب أثرا عميقا في سيكولوجية الجزائري الذي لم يتخلّص من شعور الخوف من المغتصب الجديد الذي كان من المفروض أن يكون مضادا ومعاديا ومحاربا لثقافة الاغتصاب، فالشعور بالخوف من التعرض للتعذيب مجددا والاغتصاب الأخوي الحميمي (الأخوة "الخاوة" هو لقب المجاهدين الجزائريين إبان الاستعمار)، دفع بالجزائري الجديد (جزائري الاستقلال)، للنأي بنفسه عن الشأن العام، ويعادي السياسة أصلا كسلوك وممارسة وثقافة، لأنه فقد تلك الثقة بالنفس وهو يشعر بفقدانه لشرفه، بفقدانه لجسده الذي تم الاعتداء عليه بشكل معقد، ومن هنا كان ارتكابه إلى ثقافة الصمت، واحتمائه بها تجاه المغتصب، وترك المغتصب يتصرف باسمه وباسم ذاكرته الثورية التي تنازل عنها كونها لم تعد ملكه وإنما أصبحت ملكا مستباحا يوظفه المغتصب كيفما شاء ضمن منظومة الحكم الذي صاغها دون مشورة الفاقد عذرية تاريخه الجاري الجديد.

لكن الخطير في سيادة الاغتصاب، هو عملية إعادة إنتاجه بشكل متكرر ومتعدد بحيث تجعل من المغتصب (بفتح الصاد) يمارس الاغتصاب ضد نفسه وضد من هم أدنى منه مرتبة وقوة وتسلط من جهة، ومن جهة ثانية تحول الاغتصاب إلى عملة نتداولها ضد بعضنا بعض كطبقات اجتماعية وكجهويات متحاقرة ومتنافرة، وكهويات متنازعة وهويات ذكورية تسلطية نافية للهوة الأنثوية.

لقد تشكل إرثا من الاغتصاب في اللاوعي الجماعي للأفراد الجزائريين لكن أيضا لدى المغتصبين الصغار المنتظمين في المنظومة الاغتصابية التي صارت تمثل النظام بوجوهه المتجددة وتركيبته المورفو - سيكو- إجتماعية واللغوية والرمزية، صار الاغتصاب احتفالا وطقسا مقدسا وجماعيا يمارسه السلطويون على رأس النظام وفي أروقته ومداركه وداخل المجتمع، يمارسه الرئيس ضد مرؤوسيه، ويمارسه المرؤوسون ضد بعضهم بعضا، وتمارسه الأغلبيات المركزية ضد الأقليات الأطرافية، وتمارسه اللغات المهيمنة ضد اللغات المحلية، ويمارسه المثقف المركزي ضد المثقف المحلي، والمثقف المركزي - المحلي ضد المثقف الهامشي، ويمارسه المجتمع الذكوري ضد المجتمعات المثلية والنسوية والتشكيلات الهجينة، ويمارسه العسكراتي ضد المدني، ويمارسه صاحب السلطة والمعرفة الفقهية ضد المتسول الديني وبالتالي تمارسه السلطوية ضد الرغبة في الحرية.

تحرير الجسد الجماعي

يعيش الجسد الجزائري وضعا اغتصابيا

شارك فيه السياسي والعسكري والبيروقراطي ومنتجو الأيديولوجيات المركزية، وصغار مستهلكي المركزيات الذكورية والمتاجرين بها في السوق السوداء للهويات الشيزوفرينية، والجسد الجزائري الذي أتحدث عنه، هو ذلك الجسد الذي نتقاسمه ونمتلكه خيالا وافتراضا، لكنه في الواقع هو جسد مستلب، مختطف، ومكبّل بالصمت والإذعان كلما أغرته الرغبة القادمة من داخله للانتفاض من أجل استعادة جسدته المغتصب.

يتمثل هذا الجسد في التصور الذي نحمله عن جسدنا الفردي والجماعي، عن الأنوثة الثقافية التي لا نريد مقاربتها وتلك الذكورية المشوّهة الذاتية المعتدى عليها من قبل الذكورة المتسلطة المؤثثة بالشرعيات الواهمة.

في كتابه (العسف) يكشف بشير حاج (1920 – 1921)، ويرفع النقاب عن الوجه الحقيقي للاغتصاب السياسي للجسد الوطني وهو يروي لنا في عشرات الصفحات المكثفة والأليمة عن أبشع أنواع التعذيب التي مورست على معارضي انقلاب هواري بومدين في 19 جوان 1965.

كان البشير حاج علي من المناضلين الوطنيين الذين قاوموا الاستعمار والفاشية ودافعوا عن إنسانية الانسان والجزائر الحرة، ناضل في الأربعينات في صفوف الحزب الشيوعي الجزائري، وأنضم إلى الثورة الجزائرية بعد أن التقى رفيقه الصادق هجرس بعبان رمضان في عام 1956، بصفة فردية وبالتالي تم حل الحزب، وذلك إلى غاية الاستقلال، وبعد الاستقلال ساند كأمين عام للحزب الشيوعي الجزائري نظام أحمد بن بلة إلا أنه عارض الانقلاب بصفة إيجابية، وكان أحد الذين شكلوا منظمة المقاومة الشعبية إلى جانب الحقوقي حسين زهوان ومحمد حربي لمعارضة الانقلاب، وتم القبض عليه ليتعرض إلى تعذيب وحشي على يد من كانوا بالأمس يعانون ضيم الاستعمار والتعذيب والاغتصاب، لقد تحول ضحية الأمس إلى جلاد وطني يمارس التعذيب والاغتصاب ليس فقط ضد أبناء جلدته وإنما كذلك ضد من كانوا معه في نفس الخندق يكافحون ضد الاغتصاب وفي سبيل كرامة الجسد.

يقدم لنا بشير في "العسف" فقدان الآدمية عند تلك الوحوش المفترسة المرتدية أقنعة بشرية وهي تمارس التعذيب بلذة ومتعة مرضيتين، تمارس الاغتصاب لإنسانيتها وآدميتها بشكل بشع مدمر لهوية الجسد، الجسد الممارس للتعذيب، والجسد المعرض للتعذيب، تدمير شامل وساحق لبنية الجسد في دلالاته وفيزيقيته وروحانيته ورمزيته، جسد الأنا، جسد الآخر، وجسد النحن.

لقد كتب بشير حاج علي وهو في قمة العزلة، في قمة المواجهة مع التوحش وفي قمة المواجهة مع الحقيقة العارية، حقيقة الاغتصاب في أدق تفاصيله اللغوية والبلاغية.. كان يؤرخ للاغتصاب ويكتبه على ورق صحي ثم يسلمه لزوجته صفيه لتعيد كتابته على الآلة الراقنة، ثم يوزّع في سرية على الجمهور ليكونوا شهودا ويكتشفوا خفايا آلة الاغتصاب السياسي المتخفّي وراء التوصيات الثوروية والشرعية وخلف إنشاءات الدفاع عن الوحدة الوطنية وقداسة الثورة، وذلك للتستر على الحقيقة البشعة لما كان يحدث من إجهاض للمستقبل ومن تشكيل للسلطوية المتوحشة ذات الرداء الناعم المتخفية في قوة الشعبوية المقدسة.

يذكرنا كتاب (العسف) بكتاب (القضية) للكاتب والمناضل اليساري الذي ناضل بجنب الشعب الجزائري وناصر الثورة الجزائرية هنري علاق، والذي تعرض هو الآخر للتعذيب من طرف الجلاد الاستعماري، وكان هذا الكتاب الذي أحدث ضجة وفضيحة في حينه من الوسائل التي ساعدت في عملية استعادة الجسد من مغتصبه وتعرية المغتصب الذي دخل في النهاية إلى متحف التاريخ الأسود المعادي للإنسانية كمجرم حرب.

يعد (العسف) مفتاحا لفهم الوجه الخفي اللاإنساني للسلطوية الجزائرية الوليدة التي ستشق طريقها في تجميل الاغتصاب تارة بمسحوق الاشتراكية والوطنية الثورية والقومية، وتارة بمسحوق فضائل رأسمالية دولة والليبرالية الجديدة والمصالحة الوطنية، وتارة بمسحوق ديمقراطية الحراك "المبارك" وتارة بمسحوق حرب الوطنية المقدسة ضد الإرهاب العميل.

إنّ ما يعلّمه إيانا بشير حاج علي، هو التغير في استعمال الماركات والمساحيق والألوان والأقنعة التي تستعملها آلة الاغتصاب في تشويه الجسد بواسطة الاستلاب الفردي والجماعي الذي يحيل بيننا وبين وعي تحرير الجسد كخطوة نحو التحرير السياسي، ويعد إخفاقنا في تحويل الحراك الشعبي (ربيعنا الجزائر ي) إلى قوة تحرر شامل وجذري إلى هذا الافتقاد للوعي بالجسد وتحريره، وذلك من خلال تطهيره من بذور تبعيته الباطنية والظاهرة لسلطة المغتصب الرمزية والثقافية والعقائدية.

كاتب من الجزائر



فؤاد حمدي



ملف

أصوات وتجارب
بورتريهات

أزاندا يعقوب



الصوفي الذي فرد عباءته على الجميع

بورتريه يحيى حقي

ممدوح فرّاج النّابي

وصف تيري إيجلتون في كتابه "الثقافة" (2016) مواطنه الإيرلندي أوسكار وايلد بأنه رسول للثقافة، وإذا استعرنا هذا اللقب، وألصقناه بأحد الكتاب المصريين، فإنه ينطبق علي اثنين لا ثالث لهما، الأول يحيى حقي، والثاني عبدالفتاح الجمل. فلكليهما دور ملموس في الثقافة المصرية لا يستطيع أحد أن يتغاضى عنه أو يتجاوزه. بصفة عامة لم تعرف الثقافة العربية نموذجًا باذخ العطاء كحالة الأديب يحيى حقي (17 يناير 1905 - 9 ديسمبر1992) ليس على مستوى الإنتاج الأدبي الثرّ فقط، والذي عكس ملكة خاصّة قلما يجود بها الزمان في شخص واحد؛ فهو كاتبٌ مُتعدِّدُ المواهبِ جمعَ بين كتابة القصة والرواية والمقالة الصحفية والنقد الأدبي، واللوحة الوصفية والذكريات الأدبية وأيضًا التاريخ والفنون كالموسيقى (تعال معي إلى الكونسير) والمتاحف (في محراب الفن)، إضافة إلى ترجماته (البلطة، ولاعب الشطرنج، والدكتور كونك، والطائر الأزرق، والقاهرة) وإنما في كونه بمثابة اليد الثالثة (الحانية) التي امتدت للكثير من الأدباء في بداية طريقهم. فلا يوجد أديب مرّ على مجلة "المجلة" التي كان يرأس تحريرها ومعه قصيدة أو قصة أو دراسة، وَيُنكر فضله السّخي وتأثيره الكبير، سواء كمعلِّم أفضل ما يكون فيما قدم من نصائح أو دروس في الكتابة، أو بإتاحة النشر له دون الاعتبار إلى السّن، بقدر الاحتكام إلى الجودة والإتقان، أو تأثيره المعنوي في دفعه إلى حبّ الحياة وتذوق الفن، هكذا كان يحيى حقي سلوكًا حياتيًا، ونهجًا في كتاباته المتعدِّدة.

نموذج

الأديب يحيى حقي فريد في كل حالاته؛ شخصيته التي احتوت الجميع تحت عباءة الأبوة التي منحها للجميع بلا استثناء، أو في سلوكه أو في كتاباته التي يسير فيها كما يسير في حياته حيث "يُفرد الشراع ويقول لزورقه والبحر المُخوف أمامه: خليها على الله". كما أن لديه ولعًا صادقًا كما يقول صبري حافظ "بالتغني بأنشودة البساطة، وهو عشق يتجلّى في كل ما كتبه هذا الفنان العظيم من قصص ونقد وتأملات" ومن إفراطه في البساطة يكتب عن الحمير وأنواعها ونوادرها وعاداتها إلى درجة أنه يقر "وجدت سعادتي مع الحمير" على نحو ما ذكر وتباهى في كتابه "خليها على الله".

الصورة التي تركها يحيى حقي بأفعاله تتماثل مع صورة "الصوفي" كما رسمها له سليمان فيّاض في إحدى لوحاته القلميّة. وإن كان يلائمه أكثر وصف القنديل الذي يشع نورًا ومحبة على الجميع. فمع الوجاهة الاجتماعية التي منحه إيّاها الشكل الإفرنجي الذي بدا عليه، بما اكتسبه من صفات خارجية راجعة لأصوله التركية (وإن كانت عائلته انصهرت في معين الروح المصرية)، وأيضًا من المهابة التي فرضتها عليه وظيفته الدبلوماسيّة التي كان يشغلها، إلا أن مَن يقترب منه يجد شخصًا آخر يختلف اختلافًا جذريًّا عن الصُّورة الذهنية التي تولَّدت من مظهره الخارجي، فخلف هذا المظهر كما يقول خيري شلبي "كان صعلوكًا مصريًا يعشق المشي على قدمية" مغرمًا "بِعَدّ عربات الفول المنتشرة والمتناثرة على طول الشارع وعرضه". إلى جانب هذا يتميز بالخجل لدرجة أنه في إحدى الندوات التي خصصتها رابطة الأدب الحديث لمناقشة كتابه "فجر القصة المصرية" كما يقول الدكتور على شلش "راح ينظر إلى الحاضرين في وداعة - تارة - ثمّ ينظر تارة أخرى إلى الأرض ويده اليسرى تقبض على عصاه القصيرة في قلق ظاهر، وكأنما يقول في نفسه: ماذا جنيت حتى يتفرج عليّ الناس هكذا؟". وهذه

الصفة تتطابق مع تواضعه الجمّ، فمع نتاجاته الروائية الكثيرة إلا أنّه يُخرج نفسه من زمرة الروائيين؛ لأنّ على حد قوله "فن الرواية يقتضي مقومات ليست موجودة في شخصه". وهي صفات تتحقّق بشكل أو بآخر وهو يسرد عن نفسه وعن حياته بكل بساطة في "كناسة الدكان" هكذا "كانت أمي هي عماد الأسرة، ربتنا بيديها، تخيط ثيابنا ونحن ستّة وتطبخ وتطعمنا مُتكلِّفة في ذلك أشدّ العناء، متحايلة للوصول بنا مستورين إلى آخر الشهر... إذا قدمتْ لنا طعامًا نزرًا لا يغني ولا يسمن من جوعٍ، ضاحكتنا وصّبت علينا ضحكة مرحة وكأنما اجتماعنا إلى المائدة لعبة مُسليّة". هذه البساطة تبدو لي إحدى المعادلات الصعبة لفهم روايته "قنديل أم هاشم" فالرواية بقدر ما حملته من معانٍ عميقةٍ تتصل أوّل ما تتصل بهذه الروح المصرية، وبيان أصالتها، فهي في المقام الأوّل تنشد البساطة في الحياة والبُعد عن التكلُّف وفق قناعتي الشخصية في أحد جوانبها الثرّة، فالطبيب إسماعيل الذي ذهب إلى الغرب "يريد أن يرى كل شيء، ويفهم كل شيء" عاد مُشبَّعًا بالفكر العلمي الصارم، الذي دفعه إلى أن يثور ويحطّم الضريح والقنديل عندما وجد أمه تُعالِج فاطمة النبوية بزيت القنديل وهو الطبيب القدير بأمراض العيون وقد "درس في بلاد بره" كما كان يقولها أبوه. وفي لحظة فارقة وقف عاجزًا أمام العلاقة الخفيّة بين الشخصية المصرية وهذا المقدّس الدينيّ، فاستجاب، لا لعجز العلم الذي درسه عن التداوي، أو حتى حسب صيحته "وفهمتُ الآن ما كان خافيًا عليّ، لا علم بلا إيمان" وإنما لأن ثمّة يقينًا داخليًا مؤمنًا تسرّب إليه بهذا المقدّس، وإدراكه أنّه لن يستطيع استبداله بمفاهيم علمية أو زحزحته، فيستسلم في النهاية وينادي فاطمة "تعالي يا فاطمة، لا تيأسي من الشفاء. لقد جئتُكِ ببركة أم هاشم، ستُجْلي عنكِ الداءَ، وتزيح الأذى وتردّ إليكِ بصركِ فإذا هو حديد"، وهذا الاستسلام ليس لتعارُض العلم أو حتى فشله. ولكن لأنه فهم ببساطة الروح المصرية وإيمانها العميق بالوجدان الذي رفض العلم الذي هو نتاج العقل فقط. لكن الرسالة المهمّة التي تركها باستسلامه مفادها أن إسماعيل الذي آمن بالعقل وسافر إلى أوروبا ورأى منجزات العلم الحديث، لم يتعالَ وإنْ بدا في بداية الرواية رافضًا لتراثه الشعبي وموروثه الديني. المهمّ أنّه انصاع وأقرَّ بما رفضه.

الرئيس الأب

كانت البساطة تنعكس على شخصيته في اندهاشته من البائعة الجائلين، وأيضًا في تعاملاته مع الأدباء أثناء رئاسته لمجلة "المجلة المصرية" (تولى المجلة من أبريل 1962 إلى ديسمبر 1970) فهو لا يجلس في حجرة خاصّة به، فالمعروف أن مقر المجلة كان عبارة عن شقّة من الطراز القديم، حجراتها مفتوحة على الدوام، يجلس على أحد المكاتب وعلى المكتب الآخر الدكتور شكري عيّاد والشاعر الحساني حسن عبدالله. دائمًا يُبادر الوافد إلى المجلة، بسؤاله الحميمي الذي يعكس صفة صاحب البيت "هات ما عندك" في إشارة لكسر الرهبة التي يُعاني منها المبتدئ، ويطالع العمل بنظرة سريعة، ثمّ يدفعه إلى صاحبه قائلاً "اقرأ لنا"، وما أن ينتهي صاحب العمل من القراءة، حتى يتجه إلى الحساني عبدالله قائلاً "ما رأيك؟" فهو يعلم حسبما يروي خيري شلبي عن هذه الذكريات، أن الحساني لا يُجامل أحدًا، ويقول رأيه بصراحة، ثمّ يطلب من الحضور بأنْ يقولوا رأيهم، وفي النهاية يعرف صاحب العمل مواطن ضعفه، فيعيد صياغته وفق ملاحظات الحضور، وبالتالي لا حاجة لرأي رئيس التحرير. فقد قال الجميع رأيه.

عمر كمال

في حقبة رئاسته للمجلة يشهد له الجميع بأنّه كان أبًا للجميع، فلم يُشعِر أحدًا بأنه رئيس تحرير أو حتى "قيِّمًا على إنتاجهم" وقد تأثّر به جيل كامل في فترة رئاسته للمجلة. وليس هناك أدل على أستاذيته في غير تعالٍ للشباب، من تلك المقدمات التي خصّ بها كتاباتهم في هذه الفترة، فما زالت مقدمته القاسية - نوعًا ما - لرواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم تتصدر كل الطبعات إلى الآن، في إقرار بأهميتها ودلالتها التي لا تنفصل عن سياق مناخ الحرية في تلك الفترة.

كما أنه فتح أبواب المجلة للشباب دون سابق معرفة، وفي كثير من الأحيان طغت طيبته على المهنية فنشر للبعض على الرغم من رداءة المنتج، على نحو ما يحكي صديقه سليمان فيّاض، ما فعله مع الكويتب الذي هدّد بالانتحار إن لم ينشر له قصة في المجلة. وهذا الموقف ينمُّ عن أستاذية الرجل ودبلوماسيته وحنكته في تعامله مع الكتّاب الصغار. فالحكاية كما يرويها

سليمان فياض في لوحة قلميّة عنه بعنوان "الصوفي"، "أنه في أحد الأيام طرق حجرته في مجلة 'المجلة' كويتب حاملاً ما يسميه قصة وقدمها للرجل قائلاً:

- هذه قصة هايلة، أحسن قصة كتبتها في حياتي، واخترتُ مجلة "المجلة" بالذات لنشرها، فلا أحد سيُعجب بها سوى يحيى حقي، أقصد مثل يحيى حقي.

- قال يحيى: اتركها لي وسوف أقرؤها. إلا أن الكويتب ألحّ على عمنا يحيى أن يقرأها الآن، ولم يجد عمنا يحيى مفرًا، فأعطاها له، وهو يتربع مستعدًا، وبعد جدال ونقاش قال له يحيى حقي اتركها لي، وإذا وجدتها صالحة، سأنشرها أوّل قصة بالمجلة، فمزاجي الآن ليس طيبًا. لكن الكويتب راحَ يتردّد على المجلة كل أسبوع ويسأل عن موعد النشر، ولمّا ضاق ذرعًا يحيى حقي، اعتذر له عن النشر، وموصيًا له بالقراءة، وإعادة المحاولة، وإذا بالكويتب ذي الجسم الرياضي يندفع نحو شرفة المجلة، مهددًا بالانتحار، إذ لم تنشر القصة، وإذا لم يقل له الآن ذلك، وفي أول عدد قادم من المجلة. فأسرع نحوه يحيى حقي مشفقًا على هذا الجسد الرياضي وأمسك به، قائلاً "يا بني سأنشرها، والله سأنشرها، وفي العدد القادم بس انزل، وتعال معي. وانقاذًا للموقف قال له "ولكن لي شرط واحد، لا تأتي لي بقصة أخرى". فقال الكويتب بلهفة: أعدك وعد شرف. فأمنية حياتي أن أنشر في مجلة "المجلة" ولو مرة واحدة.

الغريب أن حقي روّض نفسه على الاعتذار لمن يزورونه، عن رداءة هذه القصة، ويأخذ في حكاية الحكاية من جديد لكل لائم، أو معاتب، كنوع من الانتصار للمهنيّة التي لم يأخذ بها عند النشر.

هذه الحميمية في التعامل مع الجميع بلا استثناء ودون طبقية دفعت خيري شلبي لأن يقول "الواحد كان يذهب بقصته أو قصيدته، أو دراسته، إلى مقر المجلة في شارع عبدالخالق ثروت، وقد قرّ في ذهنه أنه ذهاب إلى مكان أليف جدًّا، ربما كانت 'مندرة' دارهم في قريته" (مجلة أدب ونقد، يحيى حقي عطر الأحباب)

حفاوته بكل مَن خطّت قدماه إلى مقر المجلة لم تفرق بين كاتب مشهور وآخر غير معروف، فالقاص الكبير سعيد الكفراوي يحكي عن استقبال يحيى حقي له في مجلة "المجلة" في أواخر الستينات عندما قدّم من بلدته وهو يرتدي جلبابه البلدي، وطاقية من الصوف، وما إن دخل إلى مكتبه، حتى أشار له بأن يقترب ثم قال له:

- أيوه يا ابني؟

- فقال الكفراوي: أنا يا أستاذ يحيى كاتب قصة وعاوز أنشرها في مجلة المجلة. ثم يكمل الكفراوي سرد تفاصيل اللقاء قائلا: "دسَّ يده في جيبه وأخرج علبة سجائره، وأشعل واحدة منها ثم ركن رأسه على كفه، ما يزال ينظر ناحيتي بدهشة، تحولت فجأة إلى استغراب من بجاحتي (بجاحة هذا القروي، قليل الشأن الذي يتطاول ويطلب النشر في هذه المجلة العريقة)

- قال متسائلاً:

- في مجلة المجلة؟

- أيوه

- أنت اسمك إيه يا ابني؟

- سعيد الكفراوي

- هو إنت فاكر يا كفراوي إن المجلة دي نشرة سرية؟ إنت عارف مين اللي بيكتب فيها؟

- أيوه عارف

- ولما أنت عارف جاي

- يا أفندم أنا جاي من آخر الدنيا.

ومع إصرار، وعناد الكفراوي الذي يقول "ورثتهما عن جدودي المزارعين" نهض واقفًا (أي يحيى حقي) وقال لي: تعال. سحبني من يدي إلى شرفة المجلة التي تطل على الشارع، جلسنا بعد أن أغلق شيش الباب وقال لي:

- اقرأ يا كفراوي.

وبدأت القراءة مُتلعثمًا، يضرب قلبي بالشوط، وخفت أن يقفز من بين ضلوعي، ويستمر الكفراوي في وصف مشاعره أثناء القراءة وهو يتتبع نظرات الأستاذ إلى أن قال: كويس يا كفراوي، حسّك جديد بالريف. اقرأ مرة أخرى وقرأتُ مرة أخرى ... وبعد أن فرغنا نهضنا، وعند الباب شدّ على يديّ وأخذ منّي القصة وودّعني والابتسامة ما تزال مرسومة وكلمات طيبة تنك في المكان . الغريب أنني عندما كنت أتصفح المجلة آخر الشهر وجدت القصة منشورة. (شهادة بعنوان قارورتان من عطر الأحباب، مجلة أدب ونقد، عدد أغسطس 1991، ص 106).

قيم الأستاذ النبيل

مكانته في قلوب الأدباء مكانة خاصة وفريدة، فهي خليط من مكانة الأب والرائد الصديق، حسب مقولة علاء الديب عنه، كما أن تواضعه وتعامله بروح الأب كان يدفعه أحيانًا لأن يرفع سماعة الهاتف ليسأل الخراط "إن كان انتهى من كتابة قصة، أو يحب أن يكتب في موضوع كذا أو كذا". فالأديب الكبير فتحي غانم يقول "تعلّمنا من يحيى حقي فن القصة، وكيف نكتب مقالاً، وأنا أعتبره قيمة أدبية كبيرة لا تقدر بثمن وقيمة إنسانية وحضارية".


عمر كمال




مواقفه الإنسانية لا تتجلى فيما فعله مع الأدباء في نشر أعمالهم أو حتى كتابة مقدمات إصداراتهم الجديدة، وإنما أيضًا كانت في أفعاله النبيلة بصفة عامة، فيحكي في أحد كتبه أن ذات يوم كتب مقالاً عن أحد مؤلفي الأغاني الشعبية المشهورين، قرّظه فيه تقريظًا لم يكن المؤلف ينتظره مطلقًا، ولم يكن يحيى حقي يعرف أنه يمرّ بمحنة صحيّة وضائقة مالية، وفوجئ ذات يوم بهذا المؤلف يطرق بابه، يريد أن يُحدِّثَه في بعض مشاكله، فأذنَ له، وبعد أن حدَّثه عن مشاكله الفنيّة والصحيّة والماليّة، نهضَ يحيى حقي قائلاً "أنا نازل البلد، تحب تنزل معايا"، ولم يكن لديه حاجة للنزول إلى وسط البلد، ولكن إحساسه بضائقة الرجل، وبالفعل ركب الاثنان التاكسي، حتى أوصل المؤلف إلى بيته، ثم دفع حقي أجرته التي كانت باهظة بعض الشيء بسبب طول المسافة، ثمّ نزل من التاكسي، وراح يبحث عن أتوبيس يعود به إلى بيته.

ومن الأشياء اللافتة التي تظهر مساندته للجميع دون تفرقة ما فعله مع أحمد عبدالحي كيرة أحد الأبطال المنسيين في ثورة 1919 فهو حسب وصف جريدة الوفد «فدائي عظيم من الجهاز السّري للثَّورة»، و«بطل منسي تعاون مع حزب الوفد للقيام بعمليات اغتيال تستهدف ضباط الجيش البريطاني». وُصف في كتب المؤرخين بأنه «يُجِيدُ التنكُّر والتخفّي والتحدُّث بلغات مُخْتلِفة يومًا ما تجده نجارًا، ويومًا آخر شيخًا معممًا، وتارة جنديًا بريطانيًّا ومرة أخرى فلاحًا بسيطًا، وعندما اكتشف أمره في اعترافات قتلة السير لي ستاك عام 1924 بدأت المخابرات البريطانية ملاحقته وأصبح واحدًا من أهم المطلوبين لديها، حتى أنها أصدرت منشورًا لجميع مكاتبها في العالم تقول فيه «اقبضوا عليه حيًا أو ميتًا، اسمه أحمد عبدالحي كيرة، كيميائي كان طالبًا في مدرسة الطب، كما أنه خطيرٌ في الاغتيالات السياسيّة» وتنقّل «كيرة» من مخبأ الى آخر وعرف "متعة العيش في خطر" كما يقول نيتشه. بعد مقتل "السير لي ستاك".

تمّ تهريبه إلى ليبيا ومنها إلى إسطنبول وهناك التقاه الأديب يحيى حقي عام 1930 في إسطنبول، أثناء عمله كموظف في القُنصلية المصرية في إسطنبول وكتب عنه في كتاب «ناس في الظل» واصفًا إياه بأنّه «بعبع الإنجليز يبحثون عنه بعد أن فتلوا له حبل المشنقة، كنتُ لا ألقاه إلا صدفة وأُلِحُّ عليه أن نأكل معا فيعتذر قائلا: قريبًا إن شاء الله، وظل هذا حالي معه أربع سنوات كلما أدعوه يعتذر بأدب، وقد رأيت فيه المثل الفذّ للرجل الشريد، كانت ملابسه تدل على مقاومة عنيدة للفاقة وغلبت صفرته التحتانية على لونه الأصفر، يمشي على عجل ويحذر كأنه يحاول أن يفلت من جاسوس يتبعه، ويخلو كلامه من أي عاطفة، فلا تدري إن كان متعبًا أم غير متعب، جيبه نظيف أم دافئ، معدته خاوية أم عامرة؟». ويستمر حقي قائلاً «حاولت أنْ أعرف أين يسكن فلم أنجح وقيل لي إنه يسكن في ثلاث شقق كل منها في حي بعيد عن الآخر ولا ينام في فراش واحد ليلتين، إنه يعلم أن المخابرات البريطانية لن تَكُفَّ عن طلبه حتى لو فرّ إلى أقصى الأرض، إنها لا تنسى ثأرها البائت». بعد سنوات من التشرد والنسيان يوجد جسد أحمد كيره مقتولاً أسفل سور مدينة إسطنبول القديمة، وبالطبع القاتل كان معروفًا حيث أرسلت المخابرات الإنجليزية ثلاثة من عملائها في مصر بعد توقيع اتفاقية 1936 هم جريفز، ماركو، إسكندر بورجوزافو، وبالفعل استدرجوا كيره وقتلوه وعبروا عن هذا الإنجاز بعد عودتهم إلى مصر بقولهم "لقد ثأرنا لأروح جنودنا التي أزهقت في مصر .. لقد أدينا الواجب"، أما جثمان البطل فقد ظل في العراء نهبا للبوم والغربان حتى كشف عنه البوليس التركي.

واحدة من قيمه الكبرى التي تؤكّد أستاذيته وولائه للوطن ما فعلها قبل رحيله، حيث رفض طلبًا للجامعة الأمريكية بنشر أعماله الكاملة مقابل أن تدفع له مبلغًا كبيرًا ومغريا. ففي تلك الفترة من السبعينات وهي الفترة التي كان توقف فيها عن الكتابة، بدأت الجامعة في هذا الوقت تستعدُّ للعب دورًا أكبر في الإعداد للهيمنة الأميركية في المنطقة، وفق لما رواه الدكتور صبري حافظ، وفضَّل أن تُنشر أعماله بعيدًا عن هذه اللعبة في الهيئة المصرية العامة للكتاب بعدما وافق الدكتور محمود الشنقيطي الذي كان يرأس الهيئة في هذا التوقيت. ونجحت المفاوضات على النشر وما طلبه من شروط حتى تخرج الأعمال بصيغة يرتضيها هو. وقد قبل المبلغ الذي دفعته الهيئة دون نقاش متغاضيًا عمّا كانت ستدفعه الجامعة الأميركية.

ثمّ يأتي نعيه الذي أوصى بنشره بعد إتمام إجراءات الدفن - هو الآخر - تأكيدًا على عزوفه عن سرادقات النفاق والكذب، فاكتفى بقوله "شيعت أمس جنازة الكاتب الأديب يحيى حقي، مَن يقرأ هذا النعي يقرأ له الفاتحة". رحم الله الأديب الكبير، فعلى الرغم من غيابه إلّا أنَ قيمه وأعماله باقيتان لنا، فهما بمثابة الزاد في رحلة الحياة والمعرفة.

ناقد من مصر مقيم في تركيا



عمر كمال



سؤال الحرية

الكاتب والمنفى: عبدالرحمن منيف ناقداً

عدنان لكناوي

ما إن تنتهي من قراءة كتاب "الكاتب والمنفى" الذي يشتمل على مجموعة دراسات وحوارات، أجريت مع الروائي المرموق عبدالرحمن منيف (1933 – 2004)، حتى تدرك أن السؤال الأول الذي كان يشغله طَوال حياته، هو سؤال الحريّة.
وليس من الغريب أن يقوده هذا السؤال إلى إثارة قضايا بالغة الأهمية، لاسيما تلك التي فلتت من شبكة النقد، ولم تُطرق إلا في حدود ضيقة، بدءاً من الأدب والتاريخ، مروراً بالقمع والديمقراطية والحداثة – في العالم العربي -، وصولا إلى المنفى والنفط ومصير الإنسان وتحدياته.. وسوى ذلك من القضايا التي تسترعي النظر.
يبدو لنا أن الصيت الواسع الذي حظي به عبدالرحمن منيف بوصفه روائياً قد تسبب في طمس ما كتبه في مجالات معرفية أخرى تستحق الالتفات والاهتمام، ومن بينها الكتاب الذي بين أيدينا، الصادر في طبعته الأولى عام 1991 والذي أُعيد نشره في طبعات أخرى، ليظلّ بما يضيئه من مسائل وإشكالات، وما يطرحه من أسئلة شديدة الحساسية؛ مفتاحاً مهمّاً لفهم الخلفيّات المعرفيّة ووجهات النظر المتنوعة التي انطلق منها منيف في أعماله، سواء أتعلّق الأمر برواياته أم بباقي كتاباته التي توزّعت إلى: السياسة والنقد والصحافة والفنون والاقتصاد..

في الكتاب، إذن، ما يحيل على هويّة عبدالرحمن منيف الإبداعية والفكرية، بل ويتضمّن أيضا مواقفه السياسية والثقافية. وبما يحتويه من مادة غزيرة قُدّمت بجرأة دونما تكتّم أو إلغاز؛ فإنه يضعنا – بوضوح – وجهاً لوجه أمام واقع الإنسان العربي ومآزقه. ويفتح وبشكل خاص، للمشتغلين على منجزه نافذة واسعة يمكن من خلالها استبصار مسيرته، وتلّمس طرائق تفكيره، وكذا الوقوف على تحولاته وآرائه. ونظراً لغزارة الكتاب وتنوع مواضيعه، فحسبنا أن نشير إلى بعض ما جاء فيه، وأن نلقي الضوء على القضايا المركزية التي نوقشت عبره.

احتوى الجزء الأول من الكتاب أربع دراسات، أجمل فيها الكاتب طريقته في الفكر والأدب والتاريخ والسياسة.. وهي كالآتي:

1 – الرواية العربية: تاريخ من لا تاريخ لهم.
2 – ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة.
3 – الكاتب والمنفى.
4 – اللغة، ولغة الرواية.

يشرع منيف في المقالة الأولى الموسومة "الرواية العربية: تاريخ من لا تاريخ لهم" في التأكيد على أن "العصر العربي الذي نعيشه الآن، وربما سيأتي غداً، هو في الجانب الفني، عصر الرواية" (الكتاب، ص 41) وتكمن أهمية الرواية بالنسبة إليه في كونها "مفتوحة ومتواصلة مع الأدوات الأخرى، خاصة وأنها أداة بسيطة، عكس السينما والمسرح، من حيث إمكانية الانتقال والوصول" (ص 42) إلّا أن الأهم من هذا وذلك، هو اعتبار الرواية "تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل. ستكون حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم، سوف تقول كيف عاشوا وكيف ماتوا وهم يحلمون. وسوف تتكلّم أيضا وبجرأة، عن الطغاة والذين باعوا أوطانهم وشعوبهم وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمخربة نفوسهم" (ص 44) وعلى هذا النحو ليست الرواية مجرد أداة جميلة وممتعة، وإنّما هي في الأساس، مرآة تجسد الواقع الإنساني في أبعاده المختلفة، ومن شأنها أن تلقي أضواء كاشفة على هوامشه وتعالج مآزقه، فهي تطمح على الدوام إلى تغييره، وبالتالي لا ينبغي الانفصال التام عن هذا الواقع ولا الاكتفاء بالنظر إليه، وذلك ما عمل عليه منيف فعلا في رواياته.

آمن عبدالرحمن منيف بأن الرواية بكل طاقاتها وأشكالها منوطة بتحريض أنبل ما في الإنسان، من أجل أن يتجاوز مآسيه وأوجاعه، ومن هنا، راح يركز على دورها في مساءلة التاريخ وإعادة كتابته من زوايا ظلّت مهمّشة ومغيبة، وشدد على ما تسميه الدراسات ما بعد الكولونيالية بـ"التابع" «subaltern» إذ يرى أنه قد آن الأوان لكتابة تاريخ البسطاء والمغيبين والمهمّشين، يقول "يجب أن ترتاد الرواية العربية أفقاً جديداً بأن تركّز كلّ اهتمامها على الناس العاديين، وإعطاء هؤلاء الناس الفرصة لأن يقولوا همومهم وأحلامهم، إذ بعد أن غيبوا عمدا.. فقد حان الوقت لأن يحتلّوا مكانهم الطبيعي والحقيقي" (ص 71).

ومن العلاقات القائمة بين التاريخ والرواية، ينتقل منيف في دراسته "ملاحظات حول الرواية العربية والحداثة" إلى معالجة فكرة الحداثة في السياق العربي، ويركّز النظر في الالتباسات التي طالت هذا المفهوم في أذهان



الكثيرين، ويؤكّد أن الحداثة "ليست شكلاً أو شيئاً، وإنّما هي روح وحالة أبرز صفاتها التجدّد المستمرّ" (ص 60) وعليه يكون ما لدينا من حداثة هو في الواقع مجرد مظهر من مظاهرها، يقول "إنَّ ما وصل إلينا هو الصدى، وبعض صور مراحل الحداثة، أو في مجال دون المجالات الأخرى" (ص 55).

ورغم إقرار الكاتب بتأزم الوضع الحضاري في الوطن العربي وانسداده، وإدراكه شدة تعقيداته، إلّا أنه لا يبحث في أسباب التقهقر والتردّي ولا في جذورها ومعوّقاتها، بقدر ما يوجه اهتمامه إلى مناقشة سبل التطور والخروج عبر إيجاد حلول من شأنها استنهاض الإنسان العربي، وأول هذه الحلول حسب رأيه "أن نختار بوعي وأن نتحمل مسؤولية الاختيار، ولا بدَّ أن نسهم في بلورة مواقف وخيارات تساعد على الانتقال الحقيقي، فكراً وممارسة، من الوضع المتخلف الحائر إلى وضع يجعلنا مساهمين في بناء حضارة المستقبل" (ص 60)، هكذا نظر منيف إلى قضية التحديث الحضاري.

في الدراسة الثالثة يخوض الكاتب في قضية المنفى، ويمكن أن نتساءل ههنا: ما المنفى في نظره؟ وكيف يمكن ألا يعتبر سوى وضع سلبي محض؟

لئن كان المنفى لدى الكثيرين يعني حالة الطرد من فضاء جغرافي إلى آخر، ومن شأنه أن يجلب للمنفي بعض الامتيازات، فإن للروائي عبدالرحمن منيف رأيا آخر في القضية، مفاده أن المنفي رغم بحثه عن شروط حياة أفضل، إلا أنه لا يحصل على ذلك، ووضعه لا يتغيّر سواء في البلد الذي يغادره أو في البلد المضيف، بل لعلّه غالبا ما يؤول إلى وضع أسوأ، ويعود ذلك إلى جملة عوامل متضافرة منها:

1 - إن المنفى يشكل تهمة، فبالنسبة إلى صاحب مدن الملح "أن تكون منفياً يعني أنك، منذ البداية، إنسان متّهم" (ص 79)، وينبع هذا الاتهام من وضعه المتوتر في البلد المضيف، ومن النظرة المريبة التي يرمقه الآخر بها لكونه - في الغالب - غير مرغوب فيه، وبالتالي لا ينعم بالاندماج، ويصعب تكيفه مع وضعه الجديد.

2 - قسوة العيش في المنفى، يقول منيف «وأيّاً كان المنفى، فإنه، على الأقل خلال فترة معينة، وهذه الفترة قد تطول، مكان قاس وموحش" (ص 80).

3 - يُلاحق المنفي خطر التصفية والاغتيال "دماء المنفيين التي سالت في المنافي، وعمليات الخطف أو حوادث السيارات المتعمدة، والتي يتذكرها الكثيرون، دليل على أن المنفي يصبح صيدا سهلا" (ص 84).

4 - ارتباك الذات في ظل توترات اللغة: "اللغة إحدى شراك المنفى، إذ تبدو الخلاص أو وهم الخلاص، لأنها، في الحالة الجديدة، تصبح أكثر من لغة، وأكثر من مجرد جسر بين ثقافتين وحضارتين" (ص 90).

ويُرجع منيف حركة المنفى إلى اعتبارين؛ الأول هو القمع السياسي، وأما الثاني فهو الضيق الاقتصادي، والملاحظ عموما أن القضايا السالفة التي ناقشها منيف تنطوي في أغلبها على أبعاد اجتماعية ونضالية، فكتاباته النقدية بهذه الاعتبارات، لا تنفصل عن الهموم الإنسانية والحضارية.

وأما في الدراسة الرابعة والأخيرة "اللغة ولغة الرواية" يطرح الناقد أسئلة متعلقة باللغة ويرى أنها إحدى المشكلات التي لم تعط الأهمية الكافية، ويلفت النظر إلى خطورتها نظراً لكونها كالكائن الحي تماماً فهي "تولد، تنمو، تكبر، تضمر"

ضياء العزاوي

(ص 98)، وما إن انتهى من مناقشة آراء بعض المفكرين والنقاد في هذه المسألة، ونادى باجتراح لغة وسطى مرنة، حتى راح يعرض موقفه من اللغة الروائية.

يعتقد منيف أن الرواية تواجه مشكلات كثيرة، من بينها مشكلة التعبير عن الشخصيات الهامشية والشعبية والتي غالبا ما يصعب على الروائي أن يصور دواخلها النفسية، أو يعكس شيئا من بيئتها، يقول "إن الشخص الشعبي كان من المشكلات التي تضع حاجزاً أو مسافة بيني وبينه" (ص 105) ويتساءل: "كيف يفكر؟ وإذا تكلم كيف يتكلم؟ وبأي لغة؟ وكيف يمكن التعبير عن هذا الشخص بدقة وأمانة؟" (ص 105).

لقد ناقش المؤلف اجتهادات بعض الروائيين - على اختلاف منطلقاتهم ومواقفهم - من الذين كانت لهم آراء وتجارب في هذه المسألة، مثل لويس عوض، وغائب طعمه فرمان ويوسف إدريس، وإدوارد الخراط، وبعين نقدية سعى لرصد الإضافات والفجوات التي تميزت بها أعمالهم. وعن رأيه يقول "المطلوب الوصول إلى لغة جديدة، لغة معاصرة" (ص 108) تواكب الواقع وتجعله أكثر وضوحاً وجمالاً.

أما الشِّق الثاني من الكتاب الموسوم "حوارات في فن الرواية" فقد تضمن الآتي:

1 - عن شخصيات التيه وما قبلها شخصيات كالفخ.. تورط غيره (أجرته: سلوى النعيمي).

2 - في فن الرواية ومسألة السرد (أجرته: يمنى العيد)

3 - مدن الملح افترضت الشكل الذي كتبت به (أجراه: هاشم قاسم).

4 - الشخصية الروائية بين الحب والكراهية (أجراه: جميل حتميل).

5 - الواقع والمثقف والرواية (أجراه: فيصل دراج).

6 - الفكر الاشتراكي هو فكر المستقبل مدن الملح رواية مرحلة اجتماعية وليست موضوعا تاريخيا (أجراه: جمعة الحلفي).

7 - الديمقراطية طريق المستقبل- من قضايا رواية (الآن.. هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى) (أجراه: إسكندر حبش).

8 - شهادة روائية: أجوبة عن أسئلة حليم بركات.

ومن خلال هذه الحوارات أجاب منيف عن أسئلة ذكيه طرحها محاوروه، وجلّى رؤيته إزاء قضايا لم تختلف كثيرا عما عرضه في دراساته ومقالاته بالجزء الأول من الكتاب، والملاحظ أن أجزاء الكتاب رغم ما قد يبدو من تباعد بينها، إلّا أنها تشترك في سمات أبرزها النزوع نحو الحرية واستنكار الاستبداد والظلم في الحياة وفي الإبداع.

أخيراً، يمكن لنا القول، إن الكتابة النقدية عند عبدالرحمن منيف صدرت عن معرفة حية وممتلئة، امتزجت بتجربة إبداعية خصبة، ولم تكن أبداً بمعزل عن شؤون اجتماعية وسياسية وأخلاقية، ولعلّ هذا النوع من الكتابة يصعب أن ندرجه ضمن خانة ما، فالأمر لا يتعلق فقط بما يسمى النقد الأدبي، ولا يكفي أن يوصف بالشهادة أو الحوار أو الرأي، فما يكتبه منيف يتضمن كل ما أسلفنا ذكره وأكثر.

الكتاب المعتمد: عبدالرحمن منيف: الكاتب والمنفى، ط 3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، 2001.

كاتب من الجزائر

ضياء العزاوي



علي الشوك لم يكتب روايته الأخيرة

عبد الرزاق دحنون



علي الشوك من أكابر المثقفين والمفكرين العراقيين في العصر الحديث، وصفه الباحث البغدادي هادي العلوي بأنه واحد من أملأ مثقفي الوطن العربي، وفي ظني يستحق الرجل هذا الثناء عن طيب خاطر، فقد امتلك ثقافة عالية وسلوكا حضاريا متقدما، لذلك حملت مؤلفاته قيمة بحثية مهمة، ففي علم الاشتقاق اللغوي ألّف أربعة كتب أزعم - وعساه يكون زعماً مقبولاً - من أندر ما ألف في هذا الباب، وهي "ملامح من التلاقح الحضاري بين الشرق والغرب"، "الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة"، "جولة في أقاليم اللغة والأسطورة"، "كيمياء الكلمات"، وفي علوم الرياضيات والفيزياء ألّف "الدادائية"، "الأطروحة الفنتازية"، "الثورة العلمية الحديثة وما بعدها"، "تأملات في الفيزياء الحديثة". وقد كان يطمح في أن يكون موسيقياً فذّاً ولم ينجح في ذلك وبدلاً من أن يكون موسيقياً كتب في الموسيقى "الموسيقى الإلكترونية"، "أسرار الموسيقى"، "الموسيقى والميتافيزيقيا"، "الموسيقى بين الشرق والغرب"، وله في السيرة "ستندال" و كتاب "الكتابة والحياة" و المسيح خارج الكتاب المقدس" والذي صدر بعد وفاة علي الشوك في لندن -11 -01 2019 . هذا إضافة إلى العشرات إن لم نقل المئات من الدراسات الأدبية والعلمية المنشورة في المجلات والجرائد العربية.

كتب علي الشوك رواية فخمة حملت عنواناً عريضاً "سيرة حياة هشام المقدادي" في أربعة أجزاء بلغ عدد أوراقها أزيد من ألف وخمسمئة صفحة. أتقن فيها اختيار عناوين أجزاء الرواية، فجاءت تدل على مزاج متحضر وذوق رفيع، فانظر كيف سمّى أجزاء روايته "السراب الأحمر"، "مثلث متساوي الساقين"، "زنابق بين الألغام"، "فتاة من طراز خاص". وكانت له تجربة روائية أولى سماها "الأوبرا والكلب" ومن ثمَّ أصدر عدداً من الروايات المهمة "أحاديث يوم الأحد", "موعد مع الموت"، "تمارا"، "فرس البراري"، "رسائل من امرأة ليست مجهولة"، "الفرس الزرقاء". وشارك في ترجمة رواية "الدون الهادئ" من تأليف السوفييتي ميخائيل شولوخوف مع أمجد حسين، غانم حمدون، وراجع الترجمة غائب طعمة فرمان.

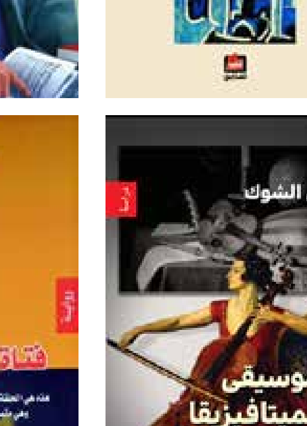
1

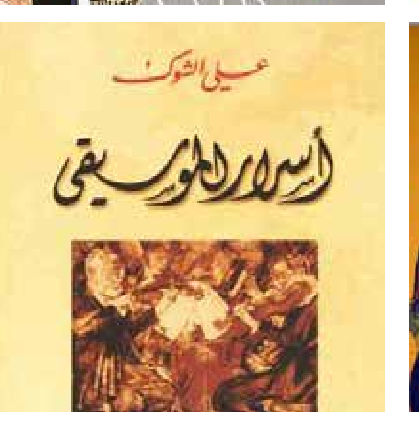
في يوم ما أجريت بحثاً ميدانياً في مدينتي إدلب في الشمال السوري بين "المثقفين" عن مدى شهرة هذا الباحث الفذ، فكانت النتائج مخيبة للآمال. وتساءلت إلى أيّ حد يعيش المبدع في وطننا العربي الكبير مغموراً منكراً من عشيرته وقومه وأهل محلّته؟ وها أنا الآن يا أستاذي الفاضل أتذكر الصرخة المرَّة لأبي حيان التوحيدي ابن القرن الرابع الهجري في رسالته إلى أبي الوفاء المهندس البوزجاني "شهرني فإنني غفل". فلا تحزن يا أخي مما نحن فيه. وقد كنت آمل أن ينادى على كتبك في الأسواق، مثلما فعل ذلك الدمشقي الهمام أثناء زيارتي الأولى إلى مدينة دمشق العاصمة السورية صيف عام 1977 أنا القادم من بلدة صغيرة ريفية، حيث عرَّفني إلى تشارلز داروين وكتابه الشهير "أصل الأنواع". والمفارقة المذهلة أن هذه المعرفة كانت مصادفة جميلة، فقد أنهيت اختبارات مرحلة التعليم الإعدادي بنجاح، وأراد والدي مكافأتي، فأرسلني إلى زيارة أخي الكبير الذي يدرس الصيدلة في جامعة دمشق. والمصادفة هي التي قادتي - في ذلك النهار الصيفي - للسير في الطريق الذاهب مباشرة من ساحة الحجاز باتجاه شارع 29 أيار، وبعد تخطي جسر فكتورية، الذي كان يشيَّد آنذاك، رأيت على الرصيف الأيمن قبل خطوات من مقهى الهافانا والذي يجمع الله فيه شمل الكتاب والأدباء وأهل الثقافة مشهداً أدهشني وبقيت صورته مطبوعة في مخيلتي إلى يومنا هذا: وقفت على ناصية الشارع عربة خضري بثلاثة عجلات وبدل أن تكون مليئة بالخضار والفاكهة استبدل البائع بضاعته نسخاً مرصوفة فوق بعضها من كتاب

فيصل لعيبي صاحي





داروين "أصل الأنواع". وقد لفت البائع انتباه المارة بطريقة ندائه الغريبة غرابة بضاعته، أمسك نسخة من الكتاب رفعها بيده اليمنى وهو يصيح بأعلى صوته: يا شباب "أصل الأنواع" بخمسة وثلاثين ليرة سورية، أيام كانت الليرة السورية من فضّة خاصة، فهي بضاعة بالنسبة إليه، وفعلاً اجتمع الناس حول بضاعته.

2

هل أمعن علي الشوك في حلمه وذهب بعيداً بحيث تمنى أن تعرض كتبه في الساحات العامة حيث يلتفت إليها القاصي والداني؟ نعم، وهذا من حقه، ولمَ لا، فقد أبدع في كل ما كتب. وقد وجه عتاباً إلى المؤسسة الثقافية الرسمية قال فيه: على الصعيد الثقافي، أنا نكرة مقصودة، أو غير مقصودة، بلغة النحو، في كل الدوائر والمؤسسات الثقافية العربية، طبعاً باستثناء المجلات والصحف التي كانت ولا تزال تتعامل معي بترحاب ومودة. فأنا لم أتلق في حياتي الثقافية كلها أيّ دعوة من مؤسسة ثقافية عربية تقيم معارض دورية للكتب، مع أن عدد الكتب التي صدرت لي حتى الآن بلغ أزيد من عشرين كتاباً. ليس يعني هذا أنني ألهث وراء مثل هذه الدعوات، التي أنا زاهد فيها أصلاً، بيد أن من حقي أن أتساءل: هل أفتقر أنا إلى مواصفات الكاتب الناجح، فتتجاهلني كل معارض الكتب العربية، في الوقت الذي يدعى إلى هذه المعارض من هبّ ودبّ؟ أنت تصرخ يا أستاذي الفاضل في واد جفَّ فيه الزرع والضرع. وها أنا أخفف عنك بعض كآبتك برواية حادثة تعمر النفس بالأمل، فقد روى ياقوت الحموي في "معجم الأدباء" عن ابن الأخشاد قوله: ذكر أبوعثمان الجّاحظ في أول كتاب "الحيوان" أسماء كتبه، ليكون ذلك كالفهرست، ومر بي من جملتها كتاب "الفرق بين النبي والمتنبي" وكتاب "دلائل النبوة" فأحببت أن أرى الكتابين، ولم أقدر إلا على واحد منهما، وهو كتاب "دلائل النبوة" فهمّني ذلك - من الهم - وساءني ألا أظفر بالكتاب الآخر. فلما شخصت من مصر، ودخلت مكة حاجّاً، أقمت منادياً بعرفات ينادي والناس حضور من الآفاق على اختلاف بلدانهم وأوطانهم: رحم الله من دلنا على كتاب "الفرق بين النبي والمتنبي" لأبي عثمان الجاحظ على أيّ وجه كان. طاف المنادي في ترابيع عرفات، وعاد بالخيبة، وقد عجب الناس منه ولم يعرفوا هذا الكتاب، ولا اعترفوا به. وإنما أردت بهذا أن أبلغ نفسي عذرها. وعلّق ياقوت بقوله: وحسبك بها فضيلة لأبي عثمان الجاحظ أن يكون مثل ابن الأخشاد، صاحب الحكاية، وهو معروف في علوم الحكمة، يستهام بكتب الجاحظ حتى ينادى عليها بعرفات والبيت الحرام. وهذا الكتاب موجود في أيدي الناس اليوم - زمن ياقوت الحموي - لا تكاد تخلو خزانة منه، ولقد رأيت منه نحو مئة نسخة أو أكثر.

3

هل سيرة حياة هشام المقدادي في روايته هي سيرة حياة مؤلفها علي الشوك؟ السيرة: حياة إنسان، وهو أوجز وأجمل تعريف للسيرة الذاتية. نعم قد يكون الأمر كذلك، فشخصية هشام المقدادي قريبة جداً من شخصية علي الشوك. وقد دهشت حين اكتشفت في الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني المسمى "مثلث متساوي الساقين" من سيرة هشام المقدادي أن أبا ناصر الذي استقبل هشام المقدادي بعد أن طار هذا الأخير من بغداد وحط في براغ عاصمة التشيك هو شمران الياسري بلحمه وشحمه. نعم، أبوناصر هو ذلك الفلاح الملقب بأبي كاطع، والذي كان يكتب مقالات صحفية في جرائد اليسار العراقي والتي حملت من روحه الساخرة المبدعة صرخة شجاعة ضد الظلم والاستبداد، وله رواية ريفية جميلة في أربعة أجزاء اسمها "رباعية أبوقاطع". ثم ضاق به المقام في العراق فهرب من بطش نظام صدام حسين ومات في بلاد التشيك بحادث سيارة يجلس في مقعدها الخلفي هشام المقدادي أو علي الشوك.

ونحن حين ندرس شخصية هشام المقدادي بالأدوات النقدية المتعارف عليها في النقد الروائي نتوه في استعمال هذه الأدوات وطرق عملها المحيرة، لأن شخصية هشام المقدادي في أجزاء الرواية الأربعة غير منمطة، كذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية زوجته اللبنانية داليا التي شغلت صفحات الجزء الثالث المعنون "زنابق بين الألغام" وانسحب الأمر ذاته على ابنته شهرزاد والتي جاء القسم الرابع من الرواية ملبياً لحاجاتها تحت عنوان "فتاة من طراز خاص". في ظني هذه الشخصيات لا تخضع للعرف السائد، وقد تخالف هذا العرف في أحيان كثيرة، أي قد تكون مع الأقلية ضد الأكثرية، ولا تأثم من هذا التوجه، إنها شخصيات روائية من طراز خاص. وعند البحث والتدقيق نجد أنها مشغولة بعناية وحرص من قبل البيئة التي كوّنتها وأنضجتها ووسمتها بتلك الصفات الحياتية الخاصة، وقد يعترض معترض على عدد من سمات هذه الشخصيات خاصة تلك التي ترتبط بالحياة السياسة والموسيقى والجنسية ويتهمها بالمروق مرة والفسوق مرة أخرى. ومن وجهة نظري، ومع كل ما يمكن أن يقال، تبقى شخصية هشام المقدادي، والتي رُسمت ملامحها بفطنة ودراية، علامة فارقة وإضافة حقيقية في فن الرواية العربية والعالمية.

4

في الجزء الأول المسمى "السراب الأحمر" نجد أن هناك شيئا ما انثلم في نفس الدكتور هشام المقدادي، ونغّص عليه مزاجه، وحقه في ممارسة حياته الطبيعية في وطنه العراق، بمأمن من أيّ مكروه، بعد أن اعتزل السياسة وترك الحزب الشيوعي العراقي واتخذ قراراً بالإحجام عن المشاركة في أيّ نشاط سياسي يحسب على جهة ما. وتذكر الدكتورة نادرة زوجة ابن عمه: في العهد الملكي كانوا يحاسبون الناس لتدخلهم في السياسة أما اليوم فيلاحقونهم ويضايقونهم إذا لم يتدخلوا في السياسة. بالفعل إنّ أقصى ما يتمناه هشام المقدادي هو أن يترك وشأنه وكان يصرخ من أعماق نفسه الوجلة المرعوبة: اتركوني رجاء. وكان هشام المقدادي قد عاد إلى العراق في سبعينات القرن العشرين يحمل شهادة دكتوراه في علم الإحصاء من جامعة شيكاغو، وهي من أرقى الجامعات في العالم. عاد ليجد السلطة العراقية التي يقودها الرئيس أحمد حسن البكر ونائبه صدام حسين عبارة عن عصابة شبيحة، تتظاهر بالانفتاح على التيارات اليسارية، ولكنها في حقيقة الأمر تبطن غير ذلك فالعسف والاستبداد ظاهران في كل تفاصيل حياة المواطن العراقي. وأكثر ما حيّره هو أن شخصاً واحداً لم يتجاوز مرحلة الشباب يشغل منصب الرجل الثاني في الدولة، ويمارس دور الحاكم الفعلي. كان هذا الشاب النزق مرهوب الجانب إلى حد أن أحداً لا يتمنى أن يحضر اجتماعاً معه. وهذا ما لمسه هشام المقدادي جيداً. فقد حضر أكثر من مرة اجتماعات اللجنة العليا للتخطيط الاقتصادي التي كان عضواً فيها ولاحظ التصرفات الفظة من قبل هذا الطاغية الصغير المسمّى صدام حسين. ففي أحد الاجتماعات كان أمام صدام حسين علبة سيكار يقال إنه كان يتسلمها من كوبا هدية من فيدل كاسترو. فتح العلبة بيد واثقة جداً وتناول سيكاراً وقدمه إلى عامر عبدالله الذي كان وزيراً عن الحزب الشيوعي العراقي، ثم تناول آخر لنفسه. وهنا علق أحد المداهنين المساكين بأن صاحب الحظ السعيد فقط يحظى بشرف تدخين السيكار في حضرة السيد نائب رئيس الجمهورية. كان هذا التعليق كافياً ليرد صدام حسين بفظاظة الطاغية المستبد: لا بد أنك تتمنى لو أنك تقطعني إرباً.

5

أحس هشام المقدادي بأن هناك خللاً

وعطباً في القيادة السياسية في العراق. وقبل أن يغادر العراق خاض تجربة نادرة تبقى عصية على النسيان. فقد جمع الله شمل الأصدقاء في بيت هشام المقدادي في أمسية سمر لا ينقصها شيء وكان منهم كمال حمدان الذي يملك مكتباً للمقاولات الهندسية وزوجته ليلى المدرّسة الثانوية والدكتور رمزي محمود أخصائي أمراض النساء وأحد أميز أصدقاء هشام المقدادي. وبعد أن علم الجميع بنية هشام المقدادي ترك العراق بسبب مضايقات صريحة من قبل حزب البعث وملاحقته كي ينضم إلى صفوفه فقد رأوا فيه صيداً ثميناً. وهنا عنَّت لكمال حمدان فكرة، فقال: عندي وصفة محدودة الأجل للتحرر والانعتاق من فروض الحكومة وتكاليفها وأنتم تعلمون أنني أخذت مقاولة ثانوية لمد طريق من الشارع العام بعد مدينة السعدية في محافظة ديالى إلى بلدة كوردرة التي ستزال من الوجود ويقام في مكانها سد. المنطقة جميلة نسبياً ومنعزلة عن الدنيا تقريباً بوسعنا أن نقيم فيها مدينة فاضلة لعدة أسابيع. لا يتطلب الأمر جهداً كبيراً. نصنع مدينتنا على قدر عددنا نحن ومن يرغب من الأصدقاء لن نكون بحاجة إلى أكثر من كوخ كبير وفضاء ولدينا نهر هو نهر ديالى وفيء ونستطيع أن نوفر كل شيء آخر. ما رأيكم؟ جاءت الفكرة على مرام هشام المقدادي فهو لا يحس بالاطمئنان حتى في منزله. فشبح السلطة في كل مكان حتى في عقله الباطن وفي أحلامه وكوابيسه. وتساءل إن كان ورث هذا القلق من أبيه الذي كان به رهاب من الحكومة. أم هو إحساس أصبح فطرياً لدى المواطنين الذين ينتمون إلى مجتمعات لم تعرف النظم الديمقراطية منذ آلاف السنين على نحو ما جاء على لسان عجوز صينية حين شاهدها كونفوشيوس تبكي في غابة أمام قبر فأوعز إلى مرافقه أو خادمه بأن يسألها عن شأنها فقالت العجوز: إني أبكي على فقد ولدي الذي افترسه النمر. لكن ألا تخافين أن يفترسك النمر هنا في الغابة؟ النمر أقل خطراً من الحكومة في البلدة.

6

ساغت له فلسفة العجوز الصينية كثيراً، وفكر لماذا تكاثر البشر وأصبحوا في حاجة إلى حكومات؟ لكن ذهنه العقلاني سفه تساؤله لأن التكاثر قانون طبيعي مع ذلك أكان من الضروري أن توجد أمم وحكومات وقوانين تخدم مصالح الحكام أكثر من مصالح المحكومين؟ وهنا قال لسمّاره: هل تعلمون أنني معكم فقط أشعر بآدميتي واليوم اعترتني كآبة قاتلة (والكآبة سمة مهمة من سمات شخصية علي الشوك رافقته في جميع أطوار حياته وهو يقول في لقاء مع فاطمة المحسن حين سألته عن شاعر العراق الأكبر محمد مهدي الجواهري قال: أحبه في بيت واحد : أنا عندي من الأسى جبل /يتمشى معي وينتقل) ومع هذه الكآبة شعرت بانقطاع الخيط الذي يشدني إلى هذا الوطن ورحت أفكر في فداحة الوضع عندنا في العراق الذي لا يختلف كثيراً عن العبودية. المواطن عندنا أصبح عبداً للسلطة. وهذا ربما يطال الموظف أكثر من أيّ مواطن آخر؟ خذوا حالتي فأنا لا يحق لي أن أتمتع بحق أن أكون مستقلاً بل أجدني محاصراً لا يحق لي حتى الاستقالة من عملي. وها هم يحكمون قبضتهم على الشعب بعد أن بات بوسعهم التصرف الكامل بالثروة التي أمموها وفرضوا نظرية الحزب القائد وهي بدعة اقتبسوها من النموذج الاشتراكي. قالت ليلى: أولادنا لا يكفون عن رشق أسماعنا بأناشيد وأغان عن القائد الملهم والحزب القائد. وصرنا نكف عن الحديث في المواضيع السياسية أمامهم لئلا يرددوا كلامنا أمام التلاميذ والمعلمات ونُبتلى مثلما ابتلي بعض المساكين من الآباء والأمهات. وأكد كمال حمدان: نعم قرأنا من قبل كيف كان الديمقراطيون واليساريون في ألمانيا يحذرون من أطفالهم الذين قد يرددون كلامهم في المدرسة وكيف كان الغستابو يحاسب ذويهم لعدم وجود صور هتلر في منازلهم. وها هو التاريخ يعيد نفسه في العراق الحديث. وعقب هشام المقدادي: من المحزن أن ذلك حدث في أيام ستالين أيضاً. فقد قال لي غائب طعمة فرمان الروائي العراقي الذي عاش عقوداً في بلاد السوفييت مترجماً روائع الأدب الروسي ومات في موسكو: إن الشعب السوفييتي يمارس حالة من الخوف توارثها منذ أيام ستالين. وهذا كله يذكرني بكتاب برتراند رسل عن السلطة والفرد الذي كتبه عام 1949.

7

يقول علي الشوك:

كانت مفردات سعادتي الرياضيات والموسيقى والقراءة والمرأة. الترتيب ليس مهماً هنا. كانت تلك مرحلة الاكتشاف. المرأة كانت بعيدة المنال. كانت نسائي بطلات كتب. من هنا شغفي بالقراءة. دوّختني نساء تورغينيف، لاسيما بطلة روايته القصيرة "الحب الأول" ودوختني "الراقصة الأندلسية" في قصة أندريه تيرييه، مع أنني كنت أخاف من الراقصات. ومزقتني ليزا بطلة "رسالة من امرأة مجهولة" لستيفان زفايغ. وحيرتني زينايدا بطلة "قصة رجل مجهول" لأنطوان تشيخوف، بسبب ترددها في اتخاذ موقف حاسم من الرجل الذي نذر نفسه لها. ولم أكن قد قرأت بعد رواية "الأحمر والأسود" التي ستصبح روايتي المفضلة على الإطلاق بعد أن تأسرني شخصية بطلتها ماتيلد بسحرها الهائل. وسأنحني أمام براعة ستندال في رسم شخصية أروع بطلة رومانسية. كنت أريد أن أقرأ كل شيء لئلا يفوتني القطار. فهناك المئات والآلاف من الكتب تنتظرني قبل أن أجرب حظي مع الكتابة، فأنا لا أعتقد أنني سأكون جاهزاً للكتابة قبل قراءة "رسالة الغفران"، و"كتاب الأغاني" لأبي الفرج، و"الأخوة كارامازوف"، و"آنا كارانينا" آه، و"الأحمر والأسود". مع ذلك كنت متعجلاً على ما يبدو. ففي لحظة ما، عندما كنت أتمشى وحدي في حرم جامعة بيروت الأميركية، في يوم من أيام 1947، اتخذت قراراً في أن أصبح كاتباً! أما الرياضيات التي كنت أدرسها، فستكون وسيلة لحصولي على شهادة. وستكون نزهتي في حياتي، ووسيلة لتفرغي للقراءة، ثم الكتابة.

وبدأ يكتب. كتب في اللغة والتأريخ والأسطورة والأدب والموسيقى والفيزياء وعلم الفلك. وكتب الرواية. يقول: كتابة الرواية في حاجة إلى موهبة خاصة، وفي عالمنا العربي تبقى في حاجة إلى الحرية. لكنني صرت أعتقد أن الموهبة ليست شرطاً أساسياً. فيقال اليوم إنك تستطيع أن تتعلم عزف الموسيقى من غير موهبة. أعني بهذا أنني كنت أفكر في كتابة أعمال روائية، بيد أنني، كعراقي، كنت أشكو من غياب الحرية. هناك مواضيع مهمة جداً، لكنها تمس السلطة ونظامها مباشرة، كالمحنة الطاحنة التي تعرض لها أبناء جيلنا بعد انقلاب 1963. وكنت أنا خير شاهد عليها، لأنني اعتقلت فيها، وتعرضت إلى التعذيب والأهوال، ودام اعتقالي سنتين. لكنني لم أستطع الكتابة عنها طوال حكم صدام حسين. وتعرض العراق منذ أيام صدام حسين وحتى هذا اليوم إلى محن أشد وأعتى. وهذه كلها تصلح مواضيع للكتابة الروائية. وقد كُتبتْ عنها روايات ممتازة. أما أنا فقد كتبت فقط عن تجربة 1963. فهل كتب علي الشوك روايته الأخيرة؟ لا أظنّه فعل، كلا، مات علي الشوك في لندن ولم يكتب روايته الأخيرة.

كاتب من سوريا

فيصل لعيبي صاحي



منافي الشّاب حسني

سعيد خطيبي

الحياة ليست سوى منفى قصير المدى، على رأي أفلاطون، فالحياة قد لا تكفينا شرّ منفى واحد، بل تحيلنا إلى منافٍ متعدّدة، قسرية كانت أو اختيارية، ضيّقة أو رحبة، وتفتح لنا تجارب انغلاق لا مفرّ منها، فالمنفى يبدو كأرق بلا نهاية، كما عبّر عنه فيكتور هيغو، وبين التّوصيفين، يبدو منفى الشّاب حسني مختلفا؛ إنه منفى داخلي، منفى ينسب إلى نفسه تسميات مختلفة غير تسميته الحقيقية ويخفي ماهيته بالتحايل على الواقع. منفى يجعل مآل الفرد متهيّئا لتقبل الأسوأ.

محجوب حسن العوض

أول المنافي التي عرفها حسني (1968 - 1994) هو منفى الحبّ، لم يجد طريقا للتخلّص منه، واشتغل بلا جدوى على محاولة التحرّر منه بتطوير فهرس كلمات يتحاور بها المحبّ مع محبوبه، باللغتين العربية والفرنسية، فالحبّ الذي عاشه حسني لم يكن خلاصا بقدر ما كان مصيدة، وسببا مضاعفا للشعور بالوحدة والفراغ. الأحاسيس الصادقة والنوايا الطيبة لم تكن وحدها كافية لتجعل من الرّغبة نشوة، وبقي الراحل، متنقلا من تجربة عاطفية إلى أخرى، معلّقا في حالة شكّ وعدم اتزان، مثل منفيّ ليس يحلم سوى بالعودة إلى وطن البدايات، حيث تتشبث الرّوح بحبلها السّري. وطن حسني كان دائما الرّاي - الأغنية - الصّوت، وهو وطن/منفى آخر لم يخرج منه، ولم يكن ليختاره لكنه وجد نفسه تنساق إليه عفوياً. الرّاي هو «رحبة» تستوعب العادي والممنوع، الشّاذّ والطّبيعي، هي البيئة الوحيدة التي يمكن أن ينمو فيها المتناقضان جنباً إلى جنب، ويحدث فيها اختلاط دونما حرج، هي الداخل والخارج، الوطن والغربة، الاستقرار والهجران.. الرّاي كان وما يزال قبلة من ضلّ طريقه بحثا عن إنسانية أكبر، وهو مهد تجارب العشق وممارسة المحرمات. الرّاي والنساء والمنفى ثلاثية لا بدّ من التعاطي معها، وهي ثلاثة وجوه، صريحة، من تجربة الشاب حسني القصيرة.

***

"يا مولاة المقام.. راني جاي نبات.. الليل ظلام.. والوقت عليّ فات» (يا سيدة المقام.. أنا قادم لقضاء السّهرة.. الليل زاد ظلمة.. والوقت تأخّر).. سيدة مقام حسني ليست امرأة عادية، بل تشبه الجنيّة، كاملة الحسن والجمال، هي مخلوق يلجأ إلى تخيّله وابتكاره، وإعادة بعثه، كلما ضاق به الحال.. هي نصف امرأة ونصف ملاك يتكرّر في أغانيه، هي واحدة من النّساء اللواتي عرفهن في صغره أو في سنّ المراهقة، أو في الحفلات أو وقت تسجيل الأشرطة، هي شيء ما يشبه الحلم البعيد، حيث تكتمل صفات الخلق. فقد كان الراحل لا يملّ من اختلاق حيوات ويتخيّل نساء من الصّعب أن نجد لهن شبهاً على أرض الواقع، ليرتمي في أحضانهن وقت الضّيق، ويعيش معهن وقتا مستقطعا من حياة بين عزلتين، كما لو أنه كان يريد صناعة حياة موازية، منفصلة عن الحياة العادية التي نعرفها، ويخترع مستقبلا له بدل انتظار بركة ودعوات الأولياء الصالحين. هي لعبة مارسها حسني في كثير من الأغاني، وحاول من خلالها أن يقنع «الآخر» بأن الحياة ليست سوى حديقة وردية، وأنها تفيض حبّاً وشغفا، وأننا لا نكتشف الجانب المضيء فينا سوى عندما نستشعر حزنا مضاعفا وكآبة غير مبررة. هو لم يكن يهدف لتزييف الواجهة، بقدر ما هدف إلى إعادة صياغتها، وقولبتها كيفما يحلو له. كان يرى في الحياة الثانية الافتراضية التي ابتدعها لنفسه نافذة يطلّ منها على مدن وساحات نائية، يلتقي فيها أناسا ويصافحهم ويتحادث معهم دونما أن يكلّف نفسه عناء التعرف إليهم، كان يهرب إلى الأمام، لينسي نفسه، كي ينسى كدمات منفى الداخل وضيق العيش فيه، كان مثل تروبادور يُسافر في الجغرافيا ليس لأنه بلا جغرافيا، وبلا وطن وبلا حدود، بل فقط من أجل طيّ صفحة «الفائت»، فقد

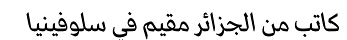
كان في اللاداخل واللاخارج، في اللامكان، متردّداً في تحديد ما يناسبه من فضاءات ليحيا.
”طال غيابك يا غزالي.. راك طولت في الغربة»، هكذا غنّى ونعى غربة الحبيب، غربة نصف الرّوح، اللاعادية في شكلها وإحساسها، غنّى عنها الراحل ليغض الطرف عن غربته الذاتية. فهو لم يكن يوما مهاجراً من بلده، كأي منفي، رغم سفرياته الكثيرة (بين الجزائر وأوروبا) بل محتفظا باستمرار بالأمل، مرددا: «مازال كاين ليسبوار..علاش نقطعوا لياس!» (مازال الأمل قائماً.. لماذا نيأس!).. من لم يفقد موطنه الداخلي سيتعلم العيش في موطنه الجغرافي مهما اختلفت الأوجه والتراكمات السيكولوجية والاجتماعية. أن يعيش الفرد في وطنه الأم أو خارجه، ليس مهما بقدر ما يهم العيش في تناغم مع الذّات. طريق الاغتراب الذي مال إليه الكثير من مغنّي الراي سنوات التسعينات (فضيلة، صحراوي، الشاب خالد، وغيرهم) لم يستهو كثيرا حسني، الذي فشل مراراً في إقناع نفسه بالاستقرار في الضّفة الأخرى، ولو على سبيل استعارة الحقيقة، مكتفيا بالذهاب في زيارات عائلية إلى فرنسا أو الغناء أحيانا في الحفلات، والاعتذار بعض المرّات عن حضور أخرى.. غنّى عن حقيقة الرغبة في العبور وفي البقاء بأسى لما قال: «برأس بويا الليلة نبات عند الكونسيلا.. ماني رايح حتى تعطوني الفيزا..» (ورأس أبي سأقضي الليلة أمام القنصلية.. لن أبرح المكان قبل الحصول على فيزا) واكتفى الرجل بالفيزا ليعيش كالغريب، يبحث عبثا عن طريق عودة أضاعه في سبيل التنقيب عن مثاليات العشق والجمال. كما ظل في الداخل محجوزا ضمن نطاق جغرافي محدود، ولم يعرف حسني عالماً أكبر من «وهرانه»، مختزلاً الشرق الجزائري في صورة سكيكدة، فاقدا نكهة الترحال في اتساع البلد وأرض الشهداء. أعلى مستويات المنفى والاغتراب في حياة حسني كانت لحظة العجز، وعدم القدرة على الغناء. على غرار هارولد بينتر الذي لم يكن يشعر بالمنفى سوى لحظة الجفاف الإبداعي، كان حسني يجد في أوقات الانقطاع المؤقت والقصير عن الغناء، منفى ملزما به، رغم أن الانقطاعات لم تكن كثيرة، فقد كان جدّ مطلوب بين شركات الإنتاج، ولا ينتهي من تسجيل ألبوم حتى يشرع في تسجيل آخر (بمعدل ثلاثة ألبومات شهريا)؛ «مع ذلك، لم يكن لي عقد ثابت مع أيّ واحدة من شركات الإنتاج» صرّح الرّاحل. الكل كان يتهافت عليه، مستفيدا من رواج أغانيه في السّوق، لكن لا أحد من المنتجين فكر في تسوية عقد معه، الجميع كان يصافحه ولكن لا أحد منهم وضع يدا في يده. قدره كان أن يبقى متجوّلاً من شركة إنتاج إلى أخرى، وذلك منطق أرهق كثيرا الراحل وفرض عليه التعاطي مع الحال مجبراً على تسجيل عدد كبير من الألبومات (إجمالي 131 ألبوما) ليقبض قوت يومه ولا يسأل الناس عونا.
”اللي فيها.. كيما جات، جات.. راني حالف نعطيها كيما جات، جات.. زهري مش هنا.. لو كان جات حاكمة والله ما نهد.. خلوني نسهل.. أرض ربي واسعة.. أنا خوكم لافونير راهي ضايعة..» (ليحصل ما يحصل.. أقسمت أن أرحل.. سعدي ليس هنا.. لو أنني وجدت نصيبا لي هنا لبقيت.. دعوني أرحل.. أرض ربي واسعة.. أنا أخوكم مستقبلي ضائع). يتحسر حسني عن خيار لم يجرؤ عليه في حياة الواقع، عن «ابتعاد» فكّر فيه لكنه لم يتحقّق، فمنفاه بالدّاخل كان أعمق مما قد يتخيّله ويعيشه في الخارج.. هي فقط لحظات الإحباط والشعور باللاجدوى ما كان يحرك فيه نفوراً من كبت اليومي في جزائر لم تستطع التخلص من معوقات التشبع بضمير حرّ.. كما لو أنه كان يهرب في أغانيه إلى بقعة مجهولة لينسى ما يدور حوله.. فتجربته، رغم قصرها (حوالي تسع سنوات)، كانت متناغمة مع سيرته الشخصية، ويومياته تشبه يوميات أي شاب جزائري عادي.. كان الموت يقترب منه كل يوم خطوة وهو يصرّ على انتظاره، في صورة تذكّرنا بما حدث مع يوكيو ميشيما (1925 - 1970)، الذي اختار لنفسه شكل الرحيل وتوقيته، على خلاف حسني الذي لم يختر لموته توقيتا ولا شكلا، لكنه تحسسه وغنى عنه بعد شائعة وفاته الأولى (1991)، لما قال «حتى ليمة دهشت وبكات.. خلعتوها وقتلتوني.. هدرتو فيّ قلتو مات.. حرام عليكم يا عدياني.. النّاس ولات رايحة جاية.. يا درا بالصّح حسني مات؟».. وبين ميشيما وحسني ثابت مشترك، فكلاهما مات بما أشيع بين أفراد مجتمعهما، ميشيما قطع أحشاءه بطريقة الهاراكيري، وحسني اخترق رصاصُ الظلامية جسدَه.. حسني مات مقتولاً في مشهد لا تضاهيه سوى واحدة من أكثر الأغاني التراجيدية اكتمالا، فنبوءة الموت المبكرة تحقّقت ومعها انتهت معركة رجل حرّ في مواجهة ظلامية القدر. على خلاف بعض المثقّفين الذين اختاروا طريق اللجوء إلى أوروبا، بقي حسني في الداخل ينتظر عودتهم وهم ينتظرون في الخارج نهايته. ظلّوا من وراء البحر يدافعون عن القيم والأخلاقيات وبقي

أسامة دياب

حسني يغني من الداخل عن وجع المستقبل المربوط بالفشل.. هو «المكتوب»، بل هو أيضا تخاذل المثقفين وتخليهم عن بعضهم البعض ما عجل بتسريع دور حسني على «مشنقة» التطرّف، فالأنانية صفة تجذرت بعمق، لاسيما مع مطلع التسعينات، في أوساط المثقفين، وتنوعت طموحات السواد الأعظم منهم، بين باحث عن موطئ قدم ضمن تشكيلة النظام الجديد، بعد سقوط حكم الحزب الواحد، وانفجار الجبهة الاجتماعية عقب أحداث 5 أكتوبر 1988، ومريد لهالة إعلامية مفتعلة في الخارج، وضاع حسني ومعه الكثيرون، على غرار رشيد بابا أحمد، وكتّاب مسرح وصحافيّون مثل الطاهر جاووت، عبد القادر علولة، يوسف سبتي، جيلالي اليابس (وأكثر من مئة صحافي وكاتب آخرين) في غياهب العبثية.. بين موت حسني وموت الشعراء والمسرحيين والمثقفين لا نكاد نرى فرقا، فقد كانت نهاياتهم جد متشابهة، كما لو أن عرّاب الموت كان واحدا، ممثل فاشل يقتنص لحظة الفوضى ليجدد أحزان البسطاء، حرفته قطع الطريق أمام الأرواح الصافية وتعذيب أصحاب القلوب الضعيفة.

* * *

"لا تلوموني!» غنّى حسني.. لا أحد يلوم عندليب الرّاي في نومه، بل اللوم فقط على من أكل في المأتم وغرّد نشيد البطولات على جثث وجماجم الأبرياء.. الراي العاطفي (Raï-Love) الميّتم، الذي صبغ تجربة الراحل، تحوّل بعد سنوات من رحيله إلى «راي درامي»، يلبس اللونين الأسود والأبيض، ويسير بلا وجهة، فقد الطموح طعمه وسارت الأقدار عكس ما أراد.



كاتب من الجزائر مقيم في سلوفينيا



تبدد

صالحة عبيد

من له أن يخبرني
كيف أحفظ شخصي من خلال الوجود
وأي شيء ذاك هو الذي حملني
من ضفة العدم
إلى الضفة الأخرى؟

(بول فاليري)

تشعر دائما بأنها مجازٌ هائل، استعارة، شيء موارب يقال في مكان شيء آخر كان يجب أن يقال بوضوح، تتأمل وجهها دائما في الانعكاسات، تريد التأكد بأنها حقيقية، حتى عندما تقود سيارتها، فهي دائما ما تترك المرآة العلوية مفتوحة، تركز على صورتها بقدر ما تركز على الطريق.. المرايا لا تعكس إلا الحقائق الظاهرة أمامها، وهي حقيقة، حقيقة قابلة للتبدد في أيّ لحظة. في كل مكان تجلس فيه، في مكتبها في العمل أو وسط لقاءات الأصدقاء تراها بين الفينة والأخرى، تخرج مرآتها الصغيرة من الحقيبة، متظاهرة بأنها في حالة اهتمام بمظهرها للتأكد من أن هندامها منضبطٌ، لكنها كانت فقط تريد أن تتأكد من كونها لا زالت موجودة، كتلة من لحم ودم، على أرض الواقع، واقعها على أقل تقدير، هي ليست من السذاجة التي تعتقد فيها بأنها محور العالم، فلكلّ حيزه الواقعي الذي يختار فيه، عن قصد أن يرى فيه ما ومن يريد وأن يمحو منه من يريد كذلك.. مجازا فقط، لكن بإمكان ذلك الأمر أن يكون حقيقياً أيضا، كانت والدتها لا تراها أبداً، تعود بها الذاكرة إلى وقتهما المشترك معاً، هي وأمها، وحيدتان دائما، لكن إحداهما لا ترى من الأخرى شيئاً، وبالنسبة إلى أمها، كان الأمر مضاعفاً، لا تراها بالمطلق، هي دائما خارج حيزها الذهني، تقترب منها مراراً تلمسها وتتعامل الأخرى معها دائما كشبح لا مرئي، هل كانت شبحاً دائما؟

كما أنها لا تستطيع أن تنسى تلك اللحظة الملتبسة، بين واقعها الخاص وواقعه الشخصي، تذكر المرة التي كانت تواجهه فيها، وهي تراقب صورة انعكاسها في عينيه، وهي تتبدد شيئا فشيئا، لم يكن الأمر في آنها مجازا ذهنيا، لقد رأت كيف راحت تتلاشى، حتى بات كمن ينظر إلى شبح، لا ظل له ولا انعكاس، وكيف أنه عندما تركها وحيدة على طاولة المقهى بعدها، كان أول ما فعلته هو أن ركضت إلى دورة المياه، لتتأكد من أنها لا زالت موجودة، وقد كانت هناك، انعكاس حقيقي، وخيبة مجازية على هيئة امرأة، أو لعلها خدشٌ كبير، جرح، هي تعرف أن ما يصيبها دائما، يتسرب من القلب أولا كشعور أو الذهن كفكرة ليصبح جسدها كله متورطا في الأمر.. استعارة، مجاز، المجاز اللعين من جديد.

كانت قبل ذلك، تحب اتساع عينيه، تشعر بأن العالم يستطيع أن ينسلّ إلى داخل ذلك البؤبؤ المحاط ببياض متسع.. تحب انعكاسها فيها، ترى نفسها هناك، في اللمعان المبهم للسواد، كاملة بشكل ما، رغم أنها، لم تفكر في النقص قبل ذلك، لكن صورتها في تلك الاستدارة الشاسعة، أوحت لها بأنها لم تكن كاملة قبل ذلك، هي لم تفكر في انعكاساتها السابقة، وككل الأشياء التي تجاهلتها قبل ذلك، يصبح الأمر متضعضعا ومضللا في الذاكرة، وتشك في كونه كان موجوا من الأساس، هل كانت تستطيع أن ترى لها انعكاسا على أسطح الأشياء وفي المرايا قبل أن ترى نفسها في ذلك البؤبؤ؟ تغمض عينيها وتحاول أن تتذكر عيون أمها، تفتش عن ذاكرة بعيدة لانعكاس صورتها في ذلك البؤبؤ، أو في عيون الآخرين، قبل أن تصل إلى انعكاسها في عينيه، تفشل مراراً في التذكر، هي لا تتذكر إلا هاتين الواسعتين، والسواد اللامع، وصورتها، وهي تبتسم، تضحك، تبكي، تهلع، تنتشي، تغضب، لقد أعادت اكتشاف ملامحها، والانفعالات من خلالهما.

تختار وقتا معينا من اليوم، الثالثة بعد منتصف الليل، لتصرخ، تضبط منبهها، وتختار كلمة صراخ كدلالة، لا يهمها في أيّ مكان تكون أو من قد يسمعها من الجيران، بجوار شقتها في الطابق



الأربعين، هي وحدها، ولا بد أن تتأكد من أن صوتها لا يزال موجودا، تريد أن تحميه من التبدد.. هذه الصرخة التي كان من الممكن أن تكون ما يوقف تلاشيها من عينيه، تلك الصرخة التي كانت الإجابة الممكنة في ذلك اليوم.. لقد اكتشفت قبل ذلك أن لنبراتها بعدا آخر أكثر اتساعاً كلما تحدثا، وأن أكثر التفاصيل اعتباطية وبداهة لها امتداد ساحر في بعد الصوت بينهما، لذلك كان حتمياً أن تبتكر طريقة أخرى، لتحافظ على مدى صوتها، خوفاً من أن تصاب بالبكم التام والخرس معاً بعد ذلك اليوم إذ أن الأمر ليس مقتصرا على خسارة الكلمات فقط.. تصرخ في الثالثة، حتى ينقلب الصراخ لهاثاً من التعب، تتذكر المرة الأولى التي سمعته فيها يلهث، كانت تميز هذا الصوت من خلاله وهو يستلقي بجوارها بجسده المنهك تواً، هكذا يبدو صوت التعب المتزج باللذة.

تراها أيضا، تتحرك باستمرار، حركة دائبة، مكرورة، لا تتوقف، حتى أثناء نومها، تهز الساقين باستمرار، يظن من يراقبها أنها في حالة توتر دائم، لكنها تحاول أن تقاوم الموت، "التجمد يعني الموت"، فكرة غاستون باشلار وهو يعيد تعريف الحياة وفق الزمن، كانت في وقتها تحاول أن تجد لنفسها حيزاً خارج التبدد،



هل كان هو من قال لها بأننا موجودون لأننا نعيش داخل قالب الزمن في حركة مستمرة وبأننا خارجه لا يكون لنا وجود؟ نعم هو، لكنها أدركت بعد ذلك بأنه قد سرق الفكرة من باشلار ونسبها لنفسه كأشياء أخرى كثيرة، كانت استعاراتٍ من آخرين، أمرٌ لم يتوقع أن تكتشفه هي، لعله لم يتوقع أنها ستحاول بنفسها أن تخلق لنفسها مساحة آمنة، خارج حيزه الحيوي.. قد يكون رآهما دائما معا إلى الأبد، لا يتخيل كما لم تتخيل أن يحاول كلٌّ منهما الحفاظ على وجوده الزمني خارج توقيت الآخر.

يشعر بأن كل ما حوله قيد يخنقه، يريد أن يكون وحيدا لبعض الوقت، قد يكون مكتئبا، يفضل أن يؤذي نفسه على أن يتسبب بإيذاء الآخرين، يريد أن يحميها، هي تستحق بالتأكيد عالما أفضل من عالمه لتتحقق فيه وأشياء أخرى كثيرة على ذات النسق. كان بذلك يكشف عنها قشرتها، يترك أعصابها معرضة للتلف، بحساسية عالية قابلة لأن يسحقها أي شيء، احتمالات كثيرة تطوف ببالها، وصور كثيرة لنهايتها الوشيكة، لتبددها الآيب، انعكاسها قد لا يصمد طويلا، صوتها، وحركتها عليها أن تجد حلا!

انتظرته أمام مكان عمله، كان يرتدي نظارة شمسية، خارجا مع زميل له يدردشان ويضحك ضحكته الفاقعة المعهودة، لا شيء يوحي في مظهره بأنه قد يؤذي نفسه فضلا عن إيذاء الآخرين، تقدمت منه ببطء، رأت انعكاسها يتبدى شيئا فشيئا على الزجاج الداكن لنظارته الشمسية، توقف في دهشة من أن يراها هو الذي توقع منها ولو اتصالا واحد بعد حادثة المقهى، قبل أن يسلم لفكرة أنها قد تقبلت الأمر بنضج لم يعهده فيها، كانت تلك اللحظة مناسبة تماما لها، لكي تسرع فتسحب نظارته الشمسية، حتى ترى نفسها من جديد في انعكاس البؤبؤ.

ارتد هو إلى الخلف مغلقا عينيه من ضوء الشمس المباغت قبل أن يعود محدقا فيها بعيون مندهشة، وهناك في المنتصف تماما.. رأت انعكاسها.. تلك الأخرى.

تجمدت

تبخر صوتها

وتلاشت.

كاتبة من الإمارات



مقال

الوظيفة الاستبدادية للتراث

عبدالكريم نوار

ننطلق في هذه المقالة من فكرة مفادها أن التراث أداة قهرية في يد نظام الحكم في المغرب، غرضها تبرير شرعيته الدينية والتاريخية والسياسية، وبالتالي إضفاء الشرعية على وجوده واستمراريته أمام أيّ تمرّد أو عصيان، وبما أن هذه الاستمرارية رهينة في جزء منها بالتراث الذي أضحى وسيلة أيديولوجية تساهم في رضوخ المجتمع للاستبداد الذي يعيشه، هذا من جهة، أما من جهة ثانية فنحن في حاجة إلى إعادة النظر في هذا التراكم الذي يسمّى التراث عبر الشك في هذا التاريخ الذي وصلنا عبر الرواية الرسمية.

لا جدال في أن المجتمع المغربي مثله كمثل جميع المجتمعات العربية، يعيش الاستبداد على كافة المستويات والأصعدة: اقتصاديا وسياسيا وأيديولوجيا، ورغم العلاقة الجدلية التي تربط بين كل المستويات إلا أننا سنقتصر على مستويين أساسيين هما: علاقة الأيديولوجي بالسياسي، وذلك اعتقادا منا أن التراث يمكن أن يصبح موضوعا أو أداة أيديولوجية ينطلق منها النظام السياسي لتأسيس شرعيته السياسية، معتمدا على سرديات هو من قام منذ البداية ببنائها وترسيخها في ذاكرة المجتمع، بهدف العودة إليها دائما لاستعمالها في إخضاع المعارضين له؛ وبالتالي ضمان استمراريته في الحكم.

ففي الفصل الأول من كتاب عبدالله حمودي "الشيخ والمريد: النسق الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة" يطرح سؤالا محيرا وهو: كيف نفسر موقف أغلبية شعبية خاضعة للحرمان تبدو راضية رغم ذلك؟ وأثناء إجابته على هذا السؤال جمع حمودي بين ثلاثة مفاهيم أساسية: "البيعة" "اللدونية" و "التحكم"، ليؤكد أن المجتمع المغربي باعتباره أمة مسلمة مصغرة، تنصّب الملك أميرا للمؤمنين، ويعتبر هذا اللّقب الأساس المنيع للسلطة، وهو في الوقت نفسه تحصين يصمد في وجه كل من ينازعه المنصب الأسمى، فأي مضايقة أو انتقاد، ما عدا النصيحة الشرعية، يعتبر خيانة وانتهاكا للمقدسات وهذان المفهومان لا ينفصلان، لأن مهاجمته مخالفة لقانون مقدس ونزع للقداسة عن أسمى وجوه الكيان الإسلامي وركائزه، والله يدعو إلى انتقاء من ترضيه الأمة، ويأمر ألّا تبقى الأمة دون إمام؛ هذا هو البرهان الرادع لكل عصيان أو تمرد.

نلاحظ أن هذا البرهان مستوحى من التأويل الخاص للسيرة الإسلامية ومن ممارسة خاضعة للبيعة، ولحّ . حسب حمودي - مناصرو هذا الكيان القائم باسم الحق المقدس على الخصال الرفيعة للعائلة الملكية وعلى منجزاتها. "فالملك باعتباره ينحدر من سلالة الرسول يشكل في أعين الشعب 'معجزة'، شغله الشاغل إقامة أمة تسير وفقا لكلام الله، وتؤسس للنظام" لذلك فإن الصورة التي كانت عليها الأمور في المغرب في الماضي تستمر حتى الآن، أما الجديد الذي نراه ونتفق معه هو أن تقديم البيعة وحفل الولاء المرافق لها، ينقلان اليوم في كل العيون والأدمغة بوسائل إعلام ضخمة لا سابق لها. إن طقس الخضوع هذا الذي يقدمه الشعب يحيل على أن الأمير فوق الجميع، ويؤكد الفكرة القائلة بأن النسب الشريف أساس الأمة المغربية وضمان بقائها منذ القرن الثامن عشر مجرد وجهة نظر حديثة.

مكننا كمال عبداللطيف من قراءة المتون السلطانية، إذ بيّن في كتابه "في تشريح أصول الاستبداد قراءة في الآداب السلطانية" ملامح السلطة المستبدة السائدة، كما بيّن المسوغات التي تحوّل الشأن الملكي إلى شأن قريب من الشأن الإلهي، فتكون عناية الملك بالعامة والخاصة أي رعايته لرعيته، مماثلة لعناية الله بالعالم.

CHAÏBIA

شعيبة طلال



مقال

يتوسل نظام الحكم بالتراث، من أجل ترسيخ العرف الشائع الذي يخدم مصالحه قبل كل شيء، ويعزو سطوة التقاليد من خلال آيات وأحاديث قدموا لها تأويلهم الخاص، إذ يبرزون من خلالها تلك الجوانب التي تؤكد القناعة بأمر الواقع والخضوع للاستبداد، أما الجوانب الثورية في التراث، وجوانب التحرر والإبداع والتغيير، والعدل والكرامة الإنسانية ورفض الطغيان فيسدل عليها ستار كثيف من التعتيم، هكذا يصبح كل ما هو عصري يساعد الإنسان على تحرير ذاته وامتلاكه لزمام مصيره "بدعة"، وكل دعوة إلى العدل والعدالة والكرامة "فتنة"، هكذا يتحول التراث إلى سلاح المتسلط على رقاب المغلوبين، "يخدر النقد" ويخلق "مجتمعا بلا معارض"

إن ما وصلنا من روايات تاريخية والتراث المتعلق بها، لا يمكن الوثوق به دائما، لأن كل هذا الإرث وهذه الروايات تكون روايات أحادية الجانب وربما خاطئة، باعتبارها مجموعة من السرديات عملت السلطة الحاكمة على بنائها وصياغتها في ظروف سياسية معينة، معتمدة في ذلك على "المؤرخ السلطاني" الذي يكتب التاريخ الرسمي، مما يطعن في مقولة "موضوعية المعرفة التاريخية"؛ هكذا تأسست عندنا الرواية الرسمية التي أضحت أداة أيديولوجية وهذا ما يؤكده فالتر بنيامين في أطروحته السادسة عندما يرى أن التعبير تاريخيا عما حدث، لا يعني التعرف عليه كما كان في الواقع، ومن هنا لا يمكننا أن نتحدث عن شيء اسمه "موضوعية المعرفة التاريخية" ولا عن استقلالية المؤرخ وحياده، وفي نفس السياق يقول "إن الخطر الذي يتهدد استمرار التقاليد كما يتهدد أتباعها.. خطر التحول إلى أداة للطبقة الحاكمة يتوجب في كل حقبة محاولة استعادة التراث من جديد من قوى امتثالية التي تسعى إلى قهره". وأعتقد أن المفهوم الذي يجب أن نتوقف عنده هو مفهوم التراث، الذي يراه بنيامين بمثابة أرضية للصراع بين المنتصرين والمنهزمين؛ فللمنتصرين تراثهم المرتبط بسيرورته القائمة على الاستمرارية التاريخية الذي يستعملونه لصالحهم، وعلى المنهزمين أن "يفرملوا" التاريخ من أجل القيام بثورتهم وهذه هي المسؤولية الملقاة على عاتق "المؤرخ المادي التاريخي" وعليه؛ فإن التراث أداة قهرية في يد المنتصرين لإخضاع المهزومين، من هنا يصل بنيامين إلى الحقيقة التالية: حتى الأموات لن يأمنوا شر العدو إذا انتصر. وهذا العدو لم يتوقف البتة عن الانتصار.

إننا في حاجة إلى نزع القداسة عن هذا التاريخ، عبر مساءلة فرضيات الرواية التاريخية الرسمية، ونقول مدركين بأن أي تأريخ للثقافة هو بالضرورة تأسيس للسيطرة، يقول فالتر بنيامين "إن ما يُنظر إليه كتراث ثقافي هو في جملته من أصل لا يمكن التفكير فيه دون الشعور بالفزع، ولا يدين وجود هذا التراث بوجوده فقط لجهد العباقرة الذين خلقوه، بل أيضا للعمل الجسدي المرهق الذي تحمّله معاصروهم، فلا يمكنه البتة أن يكون وثيقة للحضارة دون أن يكون في الوقت ذاته وثيقة بربرية، وبما أنه ليس حرا من البربرية، فإن سيرورة انتقاله من واحدة إلى أخرى، ليست هي الأخرى حرة من ذلك"، إننا حقا في حاجة إلى فرملة التاريخ وتمشيطه في الاتجاه المعاكس، وعليه فإن التراث ساحة للاحتمالات المفتوحة للخلاص والانعتاق دوما.

كاتب من المغرب

شيبة طلال

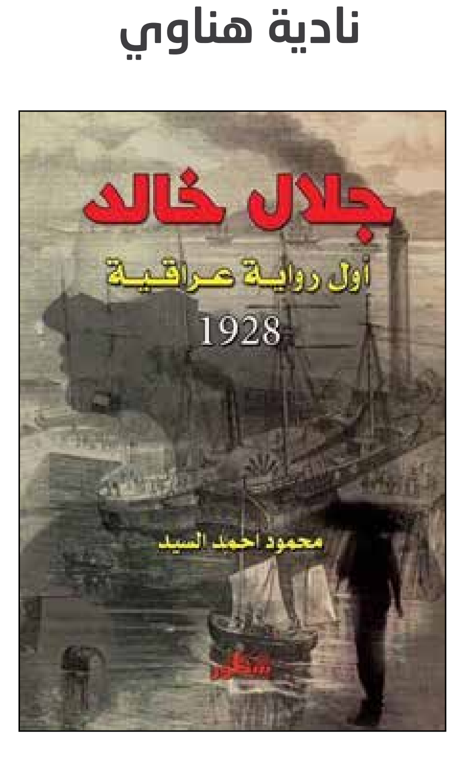


في كتاب "الصورة الرقمية: قوة نيوليبرالية"، يذكر الباحث الأكاديمي أندري رويي أن صور الأفلام كانت عبارة عن صور ثابتة تجب مشاهدتها، أما الصور الرقمية فهي ديناميكية تتم مشاركتها، فهي تدور في تدفقات مستمرة على شبكات الكواكب: سواء غير المادية أو النشطة، أي أنها قوى في حد ذاتها. وبذلك يغرسون خلسة وباستمرار في نفس كل فرد العقلانية النيوليبرالية ومشتقاتها كالفورية، والتسارع، والسيولة، والدوران، والأفقية، والمشاركة وكليانية الحضور. إن نشر نموذج السوق - حتى في حالة عدم وجود مسألة المال - يكسر الحدود القديمة بين الهنا والهناك، بين الأمة والعالم، الخاص والعام. في أعقاب تيودور أدورنو الذي نظّر للفن كحقيقة اجتماعية، قام المؤلف، وهو من أفضل خبراء تاريخ التصوير الفوتوغرافي والصور، بتطوير نقد عالمي للعمليات الجمالية والتقنية والاقتصادية والسياسية في العمل حاليًا. إنه يوضح كيف فتح التصوير الرقمي حقبة جديدة تتميز بوفرة الصور الشاذة، وظهور قوى جديدة، وصعود اقتصاد جديد من أجل صنع فرد ليبرالي جديد ■

البحث الاجتماعي في الدراسات الثقافية

رواية جلال خالد مثالا

نادية هناوي



لا يخفى ما للنقد الأدبي في العالم اليوم من مكانة تعكسها مؤسسات ومراكز بحث تصل أهميتها إلى مستوى صنع القرارات الاستراتيجية لمختلف القطاعات الحياتية السياسية والدولية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والبيئية وغيرها. وممّا عزز فاعلية هذه المؤسسات النقدية وزاد في أهميتها ووسّع مجالات عملها ما تشهده ميادين الفكر والمعرفة من تعابر في التخصصات (Trans specialty) فيها النقد متداخل ومتجاور مع بقية فروع الفنون والآداب والعلوم على اختلافها وتنوعها.

واحدة من تجليات هذا التعابر التخصصي تداخلا وتعددا وتنوعا الدراسات الثقافية التي وسّعت نطاق العمل النقدي سواء في معاييره المقنّنة أو في مفاهيمه ونظرياته، جاعلة منه فاعلية ثقافية لكن بالتقنين المعياري ذاته وانضباطية مفاهيمه النظرية نفسها وبما يحفظ للنقد هويته ويمنع تلاشي وظائفيته أو فقدان أهميته المعرفية. وما ظهور أنواع من النقد "جديدة" كالنقد الثقافي والنقد المعرفي والنقد البيئي والنقد النسوي والنقد التاريخي وغيرها سوى أنماط من تلك الفاعلية الثقافية التي أضفتها على النقد الأدبي الدراسات الثقافية بوصفها فرعا من فروع النقد الأدبي تعزز من صلاته المعرفية وتساهم في تطور آفاقه وتنوع أمدائه. فغدا الناقد مثل الطبيب يجمع إلى تخصصه الأول تخصصا آخر إذا كان هذا التخصص الآخر متجاورا ومتداخلا مع تخصصه الأول مشتركا معرفيا معه بمشتركات صميمية.

انعكست بعض صور التعابر النقدية على نقدنا العربي المعاصر، وظهرت دراسات ثقافية متداخلة التخصصات وبعضها كان موجودا من قبل أن يُنظِّر له الغربيون لكنه لم يكن يحسب مع النقد الأدبي كدراسات نازك الملائكة الثقافية وكتابات علي الوردي حول الظواهر الاجتماعية والنفسية، ولا ننسى الأبحاث القديمة ككتابات الجاحظ. أما الدراسات الثقافية العربية التي تبنت الطروحات الانفتاحية ما بعد الحداثية في تحليل قضايا الأدب والثقافة فمالت إلى توصيف نفسها في الغالب بأنها نقد ثقافي.

وكان كتاب الدكتور عبدالله الغذامي "النقد الثقافي قراءة في أنساق الثقافة العربية" الصادر في طبعته الأولى عام 2000 ذا تأثير في أن يشيع مسمّى النقد الثقافي على حساب مسمّى الدراسات الثقافية. وقد اختلفت الدوافع وراء هذه الإشاعة فمن الانبهار بالدراسات الثقافية الغربية إلى التفلت من معايير النقد وخصوصية مناهجه واصطلاحاته


سعاد مردم بك

بحجة أن النقد الأدبي صار عاجزا لا يؤدي مهامه وأنه وصل إلى طريق مسدود وأن لا حاجة جمالية تقتضي وجوده.. إلى آخره من التحولات التي سوّغت ذاك التفلت، وما عاد عمل الناقد يرتهن بأي مواضعات أو اشتراطات. وصار النقد الثقافي وسيلة بها يسبغ أنصاف النقاد قيمة على كتاباتهم، مغطين على ما لديهم من نقص معرفي وضعف منهجي وقصور احترافي.

فكثر كتّاب المقالات الإنشائية والتعبيرية الظانين أنفسهم نقاداً ثقافيين. وأنّى للمزاجية أن تكون نقداً وأنّى للنقد أن يكون مستسهلاً بلا أدوات نظرية ولا عُدد منهجية وحصافة مهنية حتى غدت محصلات ما أُنتج تحت مظلة النقد الثقافي مخيّبة للتوقع، فلقد طفت إلى السطح كثرة كاثرة من النقاد الساعين بمحمومية – وكأن في أفئدتهم غلاً من النقد الأدبي – إلى تدبيج كتابات بلا منهجية علمية ولا رؤية اصطلاحية. وحجتهم أنهم يكتبون نقدا ثقافيا ولا يهم بعد ذلك إن كانوا مستلين من هذا أو ساطين على ذاك ولا عابئين بتمييز غث النصوص وهجينها ولا هم مدركون كوع النقد من بوعه ولا حابله من نابله، لجهلهم النقدي وضعف أذواقهم وأدواتهم وإمكانياتهم.

وبدلاً من أن يكون للتعدد في التخصصات والانفتاح في الدراسات الثقافية خير على نقدنا الراهن فإنه كان وبالا عليها، على عكس النقد الغربي الذي ساهمت دراساته

الثقافية في فتح آفاق معرفية مستحدثة في مجالات الأدب والفكر والجمال.

من الجدير بالذكر أن استشراء الكتابات الإنشائية لا يعني أن النقد الانطباعي انتعش لكون ممارسة هذا النقد تحتاج موهبة هي بمثابة بوصلة تعين الناقد على فرز النصوص الأدبية وتحليلها.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو كيف يمكن للنقد الأدبي أن يستعيد رصانته ويصد غلواء التطلع والتنطع غير المشروعين لكتّاب وأدباء يهوون ممارسة النقد ولا يسعون لامتلاك أدواته ولا يتعبون أنفسهم في تهيئة عدته وعتاده وفي الوقت نفسه يعزز هذا النقد مسار الدراسات الثقافية داخله وبما يساهم في تنوع آفاقه وتوجهاته؟

بالطبع يمكن للنقد الأدبي أن يحدّ من هذه الظاهرة لو كانت له مؤسسة تضبط العمل النقدي وتسمح بممارسته من لدن من تزوّدوا في الأقل بأبجديات النقد التي تؤهلهم لاكتساب معارفه والتفقه في نظرياته ومدارسه. لكن غياب هذه المؤسسة لا يعني أن النقد الأدبي بلا حماية أو رقيب، إذ تظل البراعة فيه والاستزادة منه إبداعا وتناميا معلومة لدى القراء من المتخصصين والمتابعين، والناقد الأدبي الأصيل دال على أصالته من دون حاجة إلى أيّ دليل خارج متونه النقدية.

ومن العلوم التي جُمعت في الدراسات الثقافية، علم اجتماع الأدب وفيه يتجاور المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي مع طرائق البحث الاجتماعي الإجرائية والأكاديمية. وسيكون هذا النوع من الدراسات الثقافية مثالا تطبيقيا على ما ذكرناه من الظاهرة آنفا، راصدين المساحة المتاحة للدراسة الثقافية من جراء التداخل المعرفي بين النقد الأدبي وهو يعتمد على منهجية اجتماعية والنقد الأدبي وهو يعتمد على مواضعات علم اجتماع الأدب.

الاجتماعية منهجاً.. الاجتماع علماً

تحلَّى النقد الأدبي منذ الثورة الكوبرنيكية بالعلمية التي استمد أصولها من مناهج منضبطة في أطر نظرية وبمرجعيات ذات أبعاد فلسفية وبحواضن فكرية شتّى. وظلت هذه المناهج في حالة تغير وتوسع مستمرين. ومنها المنهج الاجتماعي الذي بدأت بوادره تظهر في القرن التاسع عشر من خلال الاهتمام بدراسة الأدب كظاهرة فنية في نطاقها البيئي وتفسيرها في ضوء المعطيات الشخصية للأديب وبيئته في العصر الذي عاش فيه. ويعد كتاب مدام ديستال "الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية" الأول في تطبيق هذا المنهج ثم شاع في نقد الروايات الواقعية. وما أن ظهرت البنيوية حتى خفتت حدة هذا المنهج وتراجعت. وغدا النقد البنيوي مهيمنا بتنظيراته النصية لكن سعي بعض منظري البنيوية إلى التوفيق بين النصية البنائية والسياقية الاجتماعية للأدب أدى إلى أن يستعيد النقد الاجتماعي بعض أهميته وكانت حصيلة التداخل بين المنهج الاجتماعي والبنيوية المنهج السوسيونصي على يد لوسيان غولدمان.

ومع ظهور نظريات الانفتاح ونظريات ما بعد البنيوية تزايد التداخل في التخصصات والمنهجيات بين المناهج والعلوم في مرحلة ما بعد البنيوية وتوسعت الدراسات أكثر فتعدى النقد الاجتماعي منطقة المنهج والوظيفة ليكون علما قائما بذاته سُمّي علم اجتماع الأدب.

وأول دراسة بشّرت به كانت لشوكينغ في كتابه "سوسيولوجيا الأدب" عام 1931 أما غي ميشو فكان أول من أطلق علنا فكرة السوسيولوجيا الأدبية في كتابه "مدخل إلى علم الأدب" عام 1950 [1]. ثم تجلى هذا العلم واضحا في منتصف القرن العشرين مع لوكاش ولويس ألتوسير ثم لوسيان غودلمان وكتابه "المنهجية في علم الاجتماع الأدبي" وبيير ماشيري وكتابه "نظرية الإنتاج الأدبي" وبيير زيما وكتابيه "النقد الاجتماعي" و"نحو علم اجتماع للنص الأدبي" وبيشوا وكتابه "التاريخ الأدبي الفرنسي" فضلا عن دراسات أخرى كثيرة لكودويل وتيري إيغلتن وإدوارد سعيد وفرديك جيمسون وجان ماري كاريه وهنري بير وتيبوديه وروبير إسكاربيت.

وقد حظي هذا العلم بالاهتمام عالميا وعربيا وغدت مفاهيمه واصطلاحاته توظف في نقد النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها. وصار الباحثون الاجتماعيون ودارسو الأدب على بينة من مواضعات الدراسة الاجتماعية العلمية للأدب التي هي مختلفة عن مواضعات النقد الاجتماعي.

وإذا كان المنهج الاجتماعي قد شاع تطبيقه في نقدنا العربي من لدن أغلب نقادنا المعاصرين ومنهم فاضل ثامر ورئيف خوري وعمر فاخوري وشكري محمد عياد، فإن المنهج السوسيونصي عرفه كثيرون أيضا وطبقوه على نصوص شعرية وسردية وعلى وفق سياقاته الموضوعية، وطبقه باحثون جامعيون مثل الدكتور حسين الواد في أطروحته "البنية القصصية في رسالة الغفران" وطاهر لبيب في أطروحته "سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري أنموذجا".

أما علم اجتماع الأدب فلاحت بوادره الأولى في كتابات بعض المفكرين الذين تمتعوا بحس نقدي ثم أخذت تظهر دراسات جامعية عربية تطبق التداخل المعرفي بين النقد الأدبي وعلم اجتماع الأدب الذي غدت مفاهيمه واصطلاحاته توظف في نقد النصوص الأدبية على اختلاف أجناسها. وصار الباحثون الاجتماعيون ودارسو الأدب على بينة من مواضعات الدراسة الاجتماعية العلمية للأدب التي هي مختلفة عن مواضعات النقد الاجتماعي. وأولها كتاب المفكر السيد ياسين "التحليل الاجتماعي للأدب" عام 1970 الذي يعد رائدا في تطبيق علم اجتماع الأدب ثم توالت الدراسات مثل كتاب "السوسيولوجيا والأدب" لقصي الحسين وغيره كثير.

والفروق في التحليل النقدي كبيرة بين تبني المنهج الاجتماعي وبين العمل على وفق مواضعات علم اجتماع الأدب والأسباب متعددة، منها:

1- أن مقولة "الأديب ابن بيئته" هي عامة وبديهية في المنهج الاجتماعي بناء على معادلة هيبوليت تين (العرق/البيئة/الزمن) ومحصلتها علاقة انعكاسية ثنائية بين الأديب ومجتمعه، يسعى الناقد إلى تحديدها وهو يحلل سيرة الأديب ويشرح مضامين نتاجه الأدبي ويفسر أثر المجتمع فيها بينما يرتكز علم اجتماع الأدب على علاقة ثلاثية الأطراف هي "الأديب/النتاج الأدبي/القارئ" وبما يجعل تأثير الأدب في المجتمع متجسدا من خلال تأثير المجتمع في الأدب.

2- أن الاجتماعية كمنهجية محدودة التطبيق بينما الاجتماعية كعلم قائم بذاته هي متشعبة تمتد إلى حقوق المؤلف وعلاقة نتاجه بالجمعيات الأدبية والجمهور الثقافي وطرائق التمويل والتسويق وسياسات الكتاب والسمات الثقافية.

3- يحتل المؤلف المحور في النقد ذي المنهجية الاجتماعية بينما يكون النتاج الأدبي هو محور الدراسة الاجتماعية للأدب من ناحية عدد صفحات النتاج ومدى انتشاره وتأثير مضمونه على المجتمع وحكم الناس على قيمته وإقبال القراء عليه واستهلاكه وتعديه الحدود الجغرافية التي طبع فيها لينتشر خارجها فضلا عن محددات ثقافية تتمثل في انتماء الكاتب إلى قطاع أو جماعة أدبية وحدود هذه الجماعة وهل هي محدودة تدور في نطاق طبقة المثقفين مثلا أم إنه ينتمي لجيل أدبي ترك أثرا وارتبط بظواهر اجتماعية معينة [2].

4- كل أديب صالح للنقد الاجتماعي لكن ليس كل نتاج أدبي صالح للدراسة الاجتماعية للأدب إذ لا بد من أن يكون له تأثير اجتماعي في الناس به تتوكد أطراف علم اجتماع الأدب أي الأديب ونتاجه الأدبي والجمهور القارئ.

وإذا كانت الدراسة الاجتماعية للأدب مستجدة بالقياس إلى النقد الاجتماعي، فإنها مع ذلك أقوى منه فاعلية من خلال هذا الاهتمام المتزايد بالدراسات الثقافية من لدن الباحثين وفي مختلف أصقاع العالم.

وعلى الرغم من مضيّ زمن ليس بالقصير على الدراسات الثقافية التي فيها يتداخل النقد الأدبي بعلم اجتماع الأدب، فإن بعض الباحثين الاجتماعيين ومعهم بعض النقاد ممن تحجرت أدواتهم فاعتقدوا أن المنهج الاجتماعي هو نفسه علم اجتماع الأدب أو تصوّروا أن الدراسة الاجتماعية للأدب جديدة.

وليس أدل على هذا الأمر من مرجعياتهم التي تقف عند حدود علماء الاجتماع كماركس وفيبر وغيرهم ممن عنوا بالوجود وظواهره الكونية، متصوّرين أن هؤلاء هم أنفسهم منظرو "علم اجتماع الأدب" وليس خافيا ما للمرجعيات من أهمية في الدراسات الثقافية إذ بها يوطّد الباحث الاجتماعي تحليلاته النقدية ويقوّي مقارباته. وليس حال الباحث الاجتماعي المتأخر عن ملاحقة ركب الدراسات الاجتماعية إلا كحال الناقد متحجر المنهجية، فكلاهما يدّعي في العلم باعا وهما ليسا كذلك.

وكثيرة هي الدراسات الثقافية التي حاولت دراسة واقعية الرواية العراقية دراسة اجتماعية لكن بعضها قام بها باحثون مؤرخون ومحللون اجتماعيون. وقد تفاوتوا في تحليلاتهم النقدية سواء باتّباع المنهج الاجتماعي أو باتّباع علم اجتماع الأدب. وسنأخذ رواية "جلال خالد" مثالا روائيا لعينتين: الأولى وظفت المنهج الاجتماعي فاتصفت بالمكنة النقدية، والأخرى وظفت علم اجتماع الأدب فلم توفّق فيه.

المنهج الاجتماعي والمكنة النقدية

مدَّ النقد الأدبي الحديث صلاته مع الفلسفات الواقعية مستمداً منها "منهجه الاجتماعي"، ووظفه في تحليل النتاجات الأدبية من ناحية تأثير المجتمع فيها. وقد شهد هذا المنهج رواجا كبيرا مع تصاعد الدعوات الإصلاحية الثورية والواقعية الاشتراكية. وصار النقاد الاجتماعيون يهتمون بالمضامين على حساب الأشكال وفنية بناها الداخلية.

ومن الدراسات الثقافية التي اتسمت بما تقدم وهي تتناول رواية "جلال خالد" دراسة المؤرخ الاجتماعي السياسي "حنا بطاطو" المضمنة في القسم الثاني من كتابه

"العراق الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية".

وقد عبّر بطاطو عن وعي نقدي وهو يحلل ظواهر المجتمع. وابتدأ في مستهل كتابه آنف الذكر بتأكيد أهمية المرجعيات ولاسيما آراء كارل ماركس وماكس ويبر بالنسبة إلى الباحث الاجتماعي، رافضا ما قيل عن عدم إمكانية تطبيق التحليل الطبقي الاجتماعي الكلاسيكي على المجتمعات العربية [3]. وقد خصص لرواية "جلال خالد" مساحة نقدية وافية وظف فيها المنهج الاجتماعي فكان ناقدا ثقافيا بناء على المناحي الآتية:

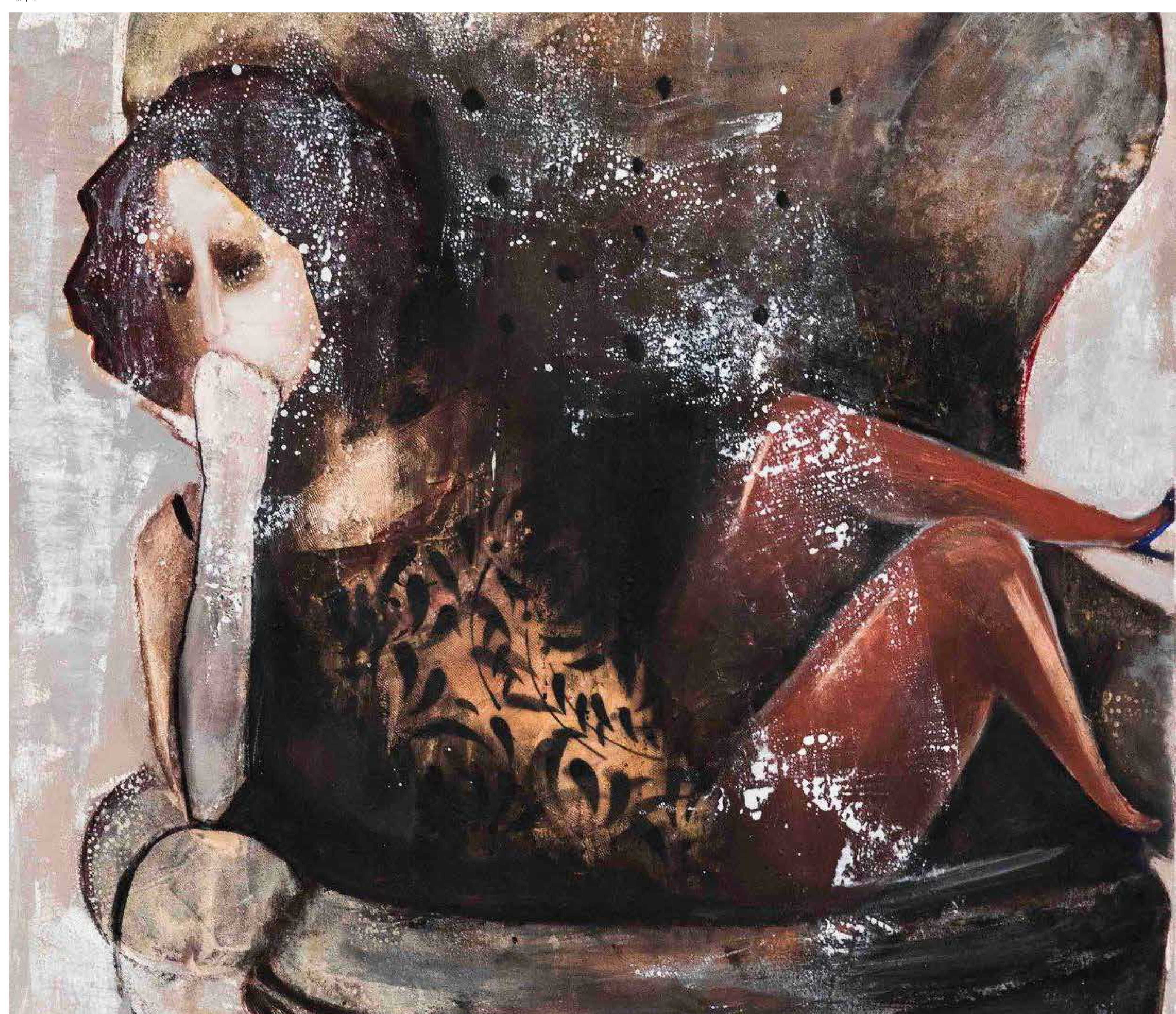
1- جمع بطاطو بين التاريخي والنقدي مفكرا في النتاج الأدبي كوسيلة ثقافية، واهتم بطبيعة التجنيس الأدبي لـ"جلال خالد" وإذا كان مؤلفها محمود أحمد السيد (1903 . 1937) قد عدها قصة، فإن النقاد عدوها رواية ووافقهم بطاطو "ظهرت الرواية بعد مرور فترة قصيرة على الأحداث التي ذكرناها وكانت هذه الرواية وهي الرواية العراقية الأولى مبنية على وقائع حقيقية ولقد استخدمت كوسيلة لترسيخ معتقدات جديدة ولعبت دورا في التشكيل الأيديولوجي للشباب العراقي. وكان جلال خالد بطل الرواية نوعا من خليط غير مميز من الرحال والسيد ولكنه يحمل ملامح لا يمكن تجاهلها من طباع الثاني المهتزة والرومانسية" [4].

2- ارتكازه المنهجي على سيرة الروائي جعله يخالف الرأي القائل إن جلال خالد هو المؤلف نفسه. مما كان قد ذهب إليه عمر الطالب وغيره [5]. بل وجد أن البطل جلال خالد هو حسين الرحال صديق الروائي "أول روائيي العراق ولكن ما لا يعرفه إلا القلائل هو أن الأفكار الجديدة لصديقه الرحال أسهمت في إيقاظ مواهبه الأدبية ولا بد لنا من الإشارة فورا إلى أن هذه المواهب لم تكن ذات شأن كبير، بل من المشكوك فيه إمكانية اعتبار روايته جلال خالد أو قصصه القصيرة أعمالا فنية ومع ذلك فقط نجح السيد وإن عن غير وعي إلى حد ما في رسم الصعوبات والحيرة التي كان يعانيها أبناء جيله وفي إضافة شيء ما إلى معرفة العراقيين بأنفسهم" [6].

3- ما كشفته له نزعته التحليلية من أن فنية الرواية لم تكن تناسب مضامينها الاجتماعية، بمعنى أن كاتبها لم يعط للجانب الفني اهتماما بقدر ما أعطى للجانب الفكري "كان لرحلة قام بها إلى الهند عام 1919 أن تفتح أمامه آفاقا جديدة وثرية ولكن أفقه الذهني بقي أكثر اتقادا وتهورا.. كان يستسلم بسهولة لنوعية جمالية الكلمات أكثر مما يفعل بالنسبة إلى محتواها الفكري. وكان التصاقه بالشيوعية عبارة عن عاطفة أكثر منه قناعة" [7].

4- عدم الاقتصار على دراسة سيرة الأديب الاجتماعية وإنما أيضا شخصياته وموقع كل شخصية في السلم الاجتماعي للمحيط الأدبي وطبيعة مواردها الاقتصادية التي تحدد لنا مستواها الاجتماعي. فحلل بطاطو شخصيات الرواية في ضوء الحدث الاجتماعي الكبير المتمثل بثورة العشرين ومنها شخصية البطل الذي فسر بطاطو سبب فشله بما كان يسود المجتمع العراقي آنذاك من مشاعر الخيبة "يسقط جلال في غياهب الخيبة واليأس فعزل نفسه عن العالم واستسلم للكتب وأدار الأصدقاء له أذانا صماء فيصرخ: هكذا لم تكن حماستكم إلا فقاقيع تنفجر في الهواء. ويبكي شاعرا بألم عميق وتنتهي الرواية عند هذه الفكرة المرة" [8]. كما حلل شخصية الفتاة اليهودية ذات الجمال الأخاذ وكيف

سعاد مردم بيك



أن لها تأثيرا كبيرا على البطل جلال خالد "حرّك فيه الانتماء إلى الإنسانية" ثم حلل شخصية الثوري الهندي سوامي وقد التقى به جلال خالد مصادفة في أحد فنادق كالكتا.

5- الارتكاز على قاعدة علمية ذات مرجعيات تاريخية في تحليل ظاهرة الرواية في المجتمع العراقي التي بدأت مع مطلع القرن العشرين، مفسرا أسباب نموها والعوامل التي ساهمت في هذا النمو. وأهمها نشوء أولى التنظيمات الماركسية التي معها نشأت حركة أدبية واقعية في العام 1924 فلقد أدى حدث صغير إلى خلخلة روتين الحياة اليومية في بغداد يتعلق بجمعية سرية اسمها "الحزب السري العراقي" [9]. تضم أناسا غير معروفين ومنهم أرسين كيدور الأرمني البغدادي ومعلم التاريخ في المدرسة السلطانية وكان فيها يدرس أحد التلاميذ الذي ما زال صبيا في الحادية عشرة وسيكون أبرز مفكري العراق المعاصر وسيسمّى قاسم أمين العراق هو حسين الرحال أول ماركسي في العراق [10].

6- استند بطاطو إلى معايير اجتماعية وهو ينتقي عيناته الأدبية أو مجموعاته الجيلية فيخضعها للدراسة، فوسع مثلا ميدانه الاجتماعي إلى التاريخ والميثولوجيا والاقتصاد والبيئة كما تماس مع التاريخ السياسي في العراق آنذاك والتطورات الفكرية التي طرأت على مثقفيه ووجهت أساليبهم توجيها أدبيا وصحافيا. فبين أن الرحال/جلال خالد كان يملك صحيفة اسمها "الصحافة" تأسست عام 1925 وأنه كان يملك وعيا فكريا "إن حسين الرحال الذي أصبح في هذا الوقت طالبا في مدرسة الحقوق في بغداد شكل في العام 1924 ما كان بالفعل أول حلقة دراسية ماركسية في العراق أو أنه بث بالأحرى أول العناصر الماركسية في تفكير جماعة أدبية لا رسمية كانت موجودة قبل ذلك التاريخ.. وكان من بين أعضاء الجماعة محمد سليم فتاح ومصطفى علي وعوني بكر صدقي ومحمود أحمد السيد الذي كان أبرز من في الجماعة بفارق كبير" [11]، وليس غريبا بعد هذا كله أن يكون حسين الرحال بطلا من أبطال أول رواية عراقية.

7- قابل بطاطو بين ما في الرواية من أحداث سردية متخيلة وما في المجتمع من وقائع تاريخية، ولم ينشغل بسيرة المؤلف "محمود أحمد السيد" حسب وإنما انشغل أيضا بالدلالات الرمزية للرواية في إسناد البطولة إلى شخصية جلال خالد التي هي واقعيا تشير إلى حسين الرحال "هي رواية كتبها محمود أحمد السيد وتعتمد في بعضها على تجربة الرحال هناك إشارات متكررة إلى تبادل البطل في الهند للأفكار والمشاعر مع صحافي هندي ثوري" [12]. ومما أكده تاريخيا هو أن حسين الرحال سافر فعلا إلى الهند عام 1921 عبر البصرة مع صديقه "محمود أحمد السيد" وتوجهت بهما السفينة إلى كراتشي وهناك بقي الرحال سنة وقيل إنه احتجز لأسباب غير معروفة. وأورد بطاطو معلومات شخصية كثيرة عن الرحال فهو من عائلة عراقية ميسورة وكان لها أسطول من السفن يتاجر عبر أنهار العراق والخليج والهند وقد تلقى تعليمه الثانوي في ألمانيا وإنه كان على ثقافة عالية ومن الثائرين على التخلف والحانقين على العادات البالية والداعين إلى تحرر المرأة وكان يكتب مقالات تنويرية يعرض فيها مسائل فكرية كالحتمية في المجتمع وتحرير المرأة.

8- قارن بطاطو بين تجربة البطل جلال خالد السردية وتجربة حسين الرحال الواقعية "يظهر جلال خالد في مطلع الرواية شخصا موزّعا وغير منسجم ويقال لنا بأنه شخص تسيطر الكبرياء عليه وينظر إلى رفاقه من عل. وكان جلال خالد الرواية يختال بثياب مكلفة وينفق الكثير من وقته في صالات بغداد الكبرى. وبالرغم من ذلك فإنه كان يشعر في قرارة نفسه مع المحرومين والمضطهدين ولكنه لم يكن يستطيع فعل الكثير من أجلهم ولذلك استسلم لليأس وكان يتذبذب بين المشاعر الإنسانية الحائرة والتدين المقيت والمتزمت والقومية المتطرفة" [13]. واستشهد بمقاطع من الرواية مؤكدا أن في الإحباط والمرارة اللذين يتخللان الصفحات الأخيرة من رواية "جلال خالد" انعكاسا للمشاعر التي كانت تسيطر على الرحال وجماعته "كانت الجماعة في الواقع قيد التفكك ولا يصعب معرفة بعض الأسباب التي تتلخص بالقيود المفروضة من قبل الحكومة والتفكير الذي ما زال قويا للتقليديين، وبلادة القسم الأكبر من الناس ولا شك في أن كل هذه العوامل ثبطت حماستهم. وهناك أسباب أخرى لما حدث قد تفهم من الصورة الذاتية التي تبرع الرحال برسمها إذ قال كنت هاويا فقط وإلى هذا كنت دوما أكثر اهتماما بالنظرية وبالخطوط الرئيسة للأمور" [14].

9- لم ينس بطاطو المسائل الفنية، فالتحولات النفسية الداخلية التي طرأت على جلال خالد ساهمت في تصاعد الحبكة السردية وجعلت البطل في تنازع مع محيطه الخارجي "عندما غادر بلده التعيس والمستعبد وفي قلبه غصة في مطلع العام 1919 وكانت تجربته الأولى قد بدأت على متن السفينة التي نقلته إلى الهند ويبدو أن قدره العابث أراد أن يسخر من آرائه التي تخصه وحده والتي مضى عليها الزمن" [15]. ومحصلة ما انتهى إليه بطاطو هو أن مصير البطل جلال خالد هو نفسه مصير حسين الرحال "شوهد حسين الرحال وهو يستحث مشاعر المتظاهرين عند طريق جسر الخير حيث بلغ الهيجان ذروته ووجد رجال الشرطة صعوبة في الصمود أمام الضغط الغاضب الجيش وهذه آخر صورة توفّرت لنا عن الرحال كثوري لأنه بعد حل نادي التضامن في أعقاب هذا الحادث وباستثناء ما أفيد عن مراسلاته مع العصبة المضادة للإمبريالية والقمع الاستعماري مال الرحال إلى الراحة واستسلم كليا لحياة كسولة وروتينية" [16]. ومن المحصلات الثقافية التي توصل إليها حنا بطاطو في بحثه الاجتماعي لهذه الرواية: إن الاختلاف والانقسام أمر مألوف جدا في الحياة العربية وأن الكواكبي كان قد شخص هذه الحالة قبل هذه الرواية بزمن إذ كتب في العام 1900 يقول "أصبح كل منا أمة قائمة بذاتها" [17]، وأن في التقارب العائلي سببا في انتشار الأفكار، فمحمود أحمد السيد ابن عم لإخوة مثقفين هم يوسف إسماعيل وشقيقه عبدالقادر إسماعيل أحد مؤسسي صحيفة الأهالي الاشتراكية وعضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي 1959 . 1960 ورئيس تحرير اتحاد الشعب ثم عبدالفتاح إبراهيم ابن عم محمود السيد وكان زعيما لحزب الاتحاد الوطني الماركسي 1946 . 1947.

علم اجتماع الأدب وقصور الأداء النقدي

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت اجتماعية الرواية العراقية، فإن المجال يظل متاحا لإعمال النظر الدائم في هذه الرواية من هذه الزاوية خصوصا أن أكثر ما قيل في واقعيتها الاجتماعية وفي تحديد بداية كتابتها متوافق حول حيثيات، بدت من كثرة تداولها كأنها ثوابت أو بديهيات. وهو ما يقتضي ممّن يتصدى إلى قراءة خارطة السرد العراقي خلال مئة عام أن يعيد التفكير مفككاً تلك الثوابت والبديهيات، بحثا عمّا هو مخزون في ذاكرة القصة والرواية من خفايا وأسماء وتجارب قصصية امتلكت طاقات غفل عنها النقد العراقي أو أهملها ولم يعرها بالاً.

وإذا كانت المؤسسة الرسمية قد اعتبرت المئة العام المحصورة بين 1921 والعام 2021 مناسبة وطنية تستدعي الاحتفاء على مختلف الصعد والمجالات ومنها السرد الذي كان ضمن مساعيها الاحتفائية أيضا. فسعت المؤسسة الثقافية إلى تكليف من رأتهم مناسبين ليساهموا في مشروعها الذي وصفته بـ"الغوص عميقا بمئويات العراق لاستخراج الدرر المهمة التي أسهمت بصناعة هذا البلد" [18].

وكانت مهمة التكليف مسندة إلى د. لاهاي عبدالحسين فألفت كتابها "من الأدب إلى العلم دراسة في علم اجتماع القصة والرواية العراقية للفترة 1920 . 2020" [19]، وفيه حاولت وضع دراسة ثقافية توظف فيها علم اجتماع الأدب. وارتباطا بالقسم الأول من بحثنا هذا سنأخذ عينة من الكتاب وهي رواية "جلال خالد" ونحلل الطريقة التي بها طبقت المؤلفة . كما قالت . مفاهيم علم اجتماع الأدب أو لا؟ ولكن قبل ذلك علينا أولا أن نحدد خمس مسائل لا بد لمن يطلع على هذا الكتاب من أخذها بعين الاعتبار وهي:

1- لم تذكر المؤلفة المعايير التي استندت إليها وهي تحدد المدة الزمنية بين 1920 . 2020 والظاهر أنه تحديد مرتبط بالمناسبة المراد الاحتفاء بها وهي حدث مرور مئة عام على قيام الدولة العراقية ولا علاقة لهذا التحديد بالأرشفة والتوثيق الإحصائي الكمي أو النوعي لما نُشر من منجز سردي عراقي من البواكير إلى ما انتهى إليه اليوم.

2- عدم الاكتراث بتوظيف أيّ مفاهيم نقدية لها صلة بمساقات السرد واصطلاحاته، وأول دليل على عدم الاكتراث هو اختيارها سبعة أدباء قررت دراستهم. والسبب برأيها أنهم عاشوا خارج العراق وبعضهم مات خارج العراق، وهو سبب لا علاقة له بالقضايا الأدبية ومسائل الفن والإبداع كما أن لا مسوغ علميا له من الناحية الاجتماعية.

3- لا وجود لأيّ فصل أو تمييز فني أو جمالي بين أجناسيتي القصة والرواية، ومن ثم خلت التحليلات على طول الكتاب وعرضه من التأشير النقدي على مناح جمالية لها صلة برصد عناصر البناء السردي وطبيعة الوظائف والمساقات التي يتبعها السارد وأنماط هذا السارد وعلاقة السرد (ساردا ومسرودا ومسرودا له) بالقارئ.. إلى آخره من العناصر التي على وفقها يحدد الباحث ما في حبكات القصص والروايات من متانة نسج أو عدمه ومن ثم يقف على حقيقة قدرة الكاتب الفنية في التعبير عن أفكاره وفاعلية ما يوصله من رسائل إلى القراء.

5- الخطل المنهجي الخطير بين ما تصوّرت المؤلفة أنها تتّبعه وهو علم اجتماع الأدب وبين ما اتبعته وهو المنهج الاجتماعي والذي هو الآخر ما استوفت أبعاده ولا وظفت مفاهيمه، فكانت اغلب تحليلاتها تصب في باب الكتابة الإنشائية والتعبير الأدبي

بعيدة لا عن ساحة الدراسة الاجتماعية للأدب الذي "يستبعد حكم القيمة الجمالي ويطور نظريات جمالية تستعين بالمفاهيم الاجتماعية.." [20]، بل عن ساحة النقد الاجتماعي نفسه.

-5 ومن تبعات عدم الدراية بالمنهج الاجتماعي وافتراقه عن علم اجتماع الأدب . وبسببها وقع الكتاب في هفوات كثيرة بالعموم . إهمال المؤلفة ما تراكم حول المنجز السردي العراقي من نقود اجتماعية. وقد مارس بعض السراد العراقيين النقد جنبا إلى جنب الكتابة السردية. ولا يمكن لأيّ دارس لمنجزنا السردي أن يتغاضى بأيّ حال من الأحوال عمّا تراكم من هذه النقود الاجتماعية التي كُتبت على طول مسيرة السرد العراقي منذ الثلاثينات والى اليوم لاسيما إذا كان هذا الدارس مهتما بمناحي السرد الواقعية والاجتماعية. وإلا كيف له أن يعرف أن قصة ما أو رواية نالت من الدراسة الاجتماعية أكثر من غيرها أو بالعكس تنوسيت ولم تنل اهتماما ومن ثم يكون للدارس قصب السبق في نفض الغبار عنها وإظهارها إلى النور.

هذه هي المسائل الخمس التي نضعها في اعتبارنا ونحن نقف إزاء الطريقة التي اتبعتها المؤلفة في تحليل رواية "جلال خالد" وطبيعة ما فيها من ظواهر المجتمع وقضاياه.

وبدءا نقول إن الباحث الاجتماعي الذي ينوي دراسة رواية مثل "جلال خالد" لن يرتكن إلى تخصصه وحده كي يقدم مادة بحثية تتوازن فيها كفتا الميزان البحثي بين منهج هو اجتماعي وموضوع هو أدبي سردي. أما إذا ارتكن الباحث إلى تخصصه الذي لا يفرّق فيه بين أمر النقد بمنهج اجتماعي وأمر النقد التحايث مع علم اجتماع الأدب، فإنه بالتأكيد سيقع في مطب انفراط حبل الموازنة؛ أولا لانفلات المنهجية وثانيا لعدم اكتمال أدوات النقد وثالثا غياب الفرضيات المرسومة. وفي مقدّمة ما نرصده من مطبات انفراط حبل الموازنة عند المؤلفة هو أنها لم تضع في حسبانها جماليات الشكل ولا خصوصية التجنيس، بل كان جل عملها موجها نحو البحث عن المضامين وحسب وهي "الخذلان/هل تهجر الوطن/أفكار التقدم والاشتراكية/ مفهومات وقضايا جديدة: القناعة/ الإخوة/ موقفه من المرأة/العصبية العشائرية والفقر في الريف العراق"، مع الافراط في ذكر نصوص الرواية التي فيها ترد تلك المضامين أو ما يقاربها. وهو أمر داومت على اتّباعه في تحليل قصص محمود أحمد السيد الأخرى ورواياته وكذلك مقالاته فضلا عن أنها اتبعته أيضا في تحليل الأعمال الأخرى المدروسة في الكتاب.

وقد ابتدأ بحثها عن المضامين بذكر سيرة القاص كما ثُبتت في أعمال محمود السيد الكاملة التي جمعها د. علي جواد الطاهر ود. عبدالإله أحمد من دون أيّ وصل بين هذه السيرة وانعكاسات أثرها في المضامين.

واعتبرت المؤلفة بطل الرواية هو صديق محمود أحمد السيد ولم تحدد اسم هذا الصديق لكنها ذكرت أنه كتب مذكراته ومنها استقى السيد هذه الرواية بعد أن استأذنه في ذلك.

ولا يخفى أن البحث في سيرة الكاتب وسياقات حياته وأسرته وعلاقاته هو جزء من المنهج الاجتماعي الذي يصفه بيير زيما بالحساسية "تجاه الشكلية ولا يهتم أبدا بالبنى الدلالية والسردية وهو عاجز عن تعريف الأيديولوجيا" [21]، فالمنهج الاجتماعي يوجه اهتمامه فقط إلى الوعي الفردي في توظيف المضامين القصصية وصلتها بظواهر المجتمع التاريخية وما فيه من أحداث سياسية واقتصادية واجتماعية إلى جانب الارتكان إلى معايير الجماعة الاجتماعية وقيمها ومحرّماتها وقوانينها مما يتعلق بالأخلاق والأيديولوجيا والاستلاب وغيرها.

أما ما كتبه النقاد عن واقعية رواية "جلال خالد" والرؤية الاجتماعية لكاتبها فلم تولها المؤلفة اهتماما كما لم تول عناية إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن محمود أحمد السيد قلّد فيها بعض القصص المترجمة الأجنبية.

ولا مناص لأيّ دارس يهتم برصد المضامين القصصية والروائية من أن يختبر فاعليتها الشكلية من خلال الوقوف عند الأساليب السردية التي اتبعها الكاتب وجماليات ما أسفر عنه استعماله لها وأثر ذلك في سائر منجزه القصصي والروائي من جهة وأثره في الجيل الذي ينتمي إليه أو الأجيال التي بعده من جهة أخرى. وهو أمر ليس سهلا على الدارس القيام به ما لم يكن قد فحص المنجز السردي بكليته، أي من أواخر القرن التاسع عشر إلى العقد الأول من القرن العشرين.

وإذا كانت رواية "جلال خالد" تصب في باب الواقعية الاجتماعية، فإن مراجعة ما تراكم عن دراسات حولها ستسفر حتما عن كمّ من المضامين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية والتربوية والدينية التي تصورت المؤلفة -لعدم رجوعها إلى ما تراكم من نقود حول هذه الرواية - أنها تكتشفها لأول مرة.

فلم تكترث باشتغالات المخيلة السردية، بل ظلت في حدود رصد المضامين التي كانت شغلها الشاغل حتى أنها عدت رواية "جلال خالد" وثيقة "يسجل السيد في

سعاد مردم بيك

هذه القصة لمرحلة مهمة من تاريخ العراق الحديث" [22]. وكثيرا ما كانت تغالي في الإشادة بما يطرقه محمود أحمد السيد في قصصه من مضامين، فمثلا عدته أول من تطرق إلى المعنفات من النساء مع أن قبله عشرات الكتّاب والشعراء الذين ظهروا في عصر النهضة وعرفوا بمواقفهم التحررية والتنويرية في الدفاع عن المرأة ناهيك عن الشعراء المجايلين له ممن اهتموا بالمرأة وتعليمها مثل الزهاوي والرصافي والقصاصين الذين عاصروه أو جاؤوا بعده مثل عبدالمجيد لطفي ولطفي بكر صدقي وسليم بطي وذنون أيوب وعبدالحق فاضل وشالوم درويش وجعفر الخليلي.

ليس ذلك حسب، بل اقترحت "أن تصبح قراءة قصص محمود أحمد السيد المدرس البغدادي لازمة لطلبة القصة والمهتمين بالتاريخ الاجتماعي الحديث للعراق" [23]. وقد يعتذر للمؤلفة أنها ليست ناقدة وإنما باحثة اجتماعية حددت في المقدمة غاياتها وتتمثل في مسألتين هما: تأثير المجتمع في الرواية والقصة وانعكاس المجتمع في ما يكتبه القاص والروائي من أدب.. بيد أن المؤاخذة تظل قائمة إذ أن من يخلط في منهجيات تخصصه الأساس والأصلي لن ينجو حتما من هفوات التخصص الذي يريد أن يجاوره أي "النقد الأدبي" لأنه فيه مجرد هاو يمارسه باجتهاد شخصي، غير متمتع بالعدة النقدية الكافية، واضعا نفسه في مرمى سهام الاعتراضات التي سيسددها له النقاد والكتّاب على حد سواء. أما ريادية محمود أحمد السيد في هذه الرواية - التي سبقتها رواية عراقية كتبها سليمان فيضي هي "الرواية الإيقاظية" ونشرها عام 1919 - فلم تنشغل المؤلفة بالبحث في أسباب ريادتها بل سايرت الكلام المعتاد في أنها دارت "حول الانطباعات التي تركتها ثورة العشرين في نفس مواطن عراقي مثقف" [24]. لكن ماذا عن رواية أخرى لمحمود احمد السيد كتبت في عام الإرهاص بالثورة أيضا وتحمل مضامين اجتماعية كثيرة هي "في سبيل الزواج" وهي أيضا محملة بمضامين اجتماعية لكن المؤلفة لم تهتم برصدها؟

السبب بالطبع هو تقليدية النظر إلى هذه الروايات من الناحية الاجتماعية والغفلة من الناحية النقدية، ولو اتبعت المؤلفة أسلوب الدراسة الاجتماعية التي فيها تتحايث البنية الاجتماعية اللغوية للعصر مع البنية السردية للنص الروائي لاستمدت من علم اجتماع الأدب ما مكّنها من الولوج إلى خفايا جديدة ولتوصلت إلى استنتاجات حول أسباب عدم عد "الرواية الإيقاظية"[25] رائدة مع أن كاتبها لم يكن ساذجا وهو يستند إلى تراكمات ما تضمنه السرد العربي القديم من موضوعات وأساليب واستمد من فن المقامة ما يمكّنه من اكتشاف ما في القاع المجتمعي وتحتياته الغائرة من أسرار لا تظهر إلى السطح إلا بعين سارد خبير عليم أو ذاتي.

وتجدر الإشارة إلى أن د. عمر الطالب كان قد أكد أن حسين الرحال ذهب إلى أن "الرواية الإيقاظية" هي رواية وذلك "في المقدمة التي كتبها لرواية في سبيل الزواج لمحمود أحمد السيد وإلى هذا الرأي ذهب محمود أحمد السيد نفسه أيضا في كتابه السهام المتقابلة الصادر عام 1922 حيث قال: أما الروايات وهي أهم ما يكتبه الكاتبون في العصر الحاضر فقد قيل ان بعضهم كتب شيئا من نوعها بيد أننا لم نر إلا 'الرواية الإيقاظية' لسليمان فيضي الموصلي التي طبعت أخيرا" [26].

وإذا كنا لم نأخذ على حنا بطاطو مسألة تركه الخوض في الريادة فلأنه لم يكن معنياً برصد السرد العراقي في مئة عام لكننا نؤاخذ المؤلفة لاهاي عبدالحسين التي كان من المهم لها أن تعطي رأيا في إشكالية الريادة ولماذا هي تحددت في "جلال خالد" وليس في "الرواية الايقاظية"؟ وما ملابسات التاريخ الأدبي حولهما؟ وألا يجدر بالسرد العراقي أن يتصدر الأدب القصصي والروائي العربي؟ أليس في إعادة قراءة موضوعة الريادة ما يفتح طريقا للحقيقة وقد يرفع الحيف ويؤشر على ما قد نسيه مؤرخو الأدب العربي والعراقي؟

ختاما.. فإن سعة المنهج الاجتماعي الإجرائية في تحليل النصوص الأدبية، تدلل على أن تطورات كبيرة في الدراسة الاجتماعية حصلت على يد منظري الأدب الواقعي ومنظري البنيوية فكان علم اجتماع الأدب حصيلة طبيعية لذلك التطور الذي تجلت أمداؤه في الاهتمام المادي الجدلي بالبنى الدلالية والسردية معا من دون فصل بين الذات والموضوع أو الوعي والعالم وجماليات التلقي والقراءة.

ومن الدراسات الثقافية التي دارت حول السرد الروائي وفيها تلاقى النقد الأدبي بعلم اجتماع الأدب دراسة حنا بطاطو لرواية "جلال خالد" وفيها اعتمد على المنهج الاجتماعي في رصد تأثير المحيط الاجتماعي في هذه الرواية موثقا بعضا من سيرة الروائي"ولد محمود أحمد السيد من أب عربي وأم هندية أفغانية. ووالده كان إمام جامع الحيدر خانة". ثم حلل الرواية من دون أن يجعل الاجتماعية تغلب النقد ولا النقد يمحو الاجتماعية بعكس تحليل د. لاهاي عبدالحسين لهذه الرواية وفيها حاولت اعتماد علم اجتماع الأدب لكنها تطبيقيا اعتمدت المنهج الاجتماعي فلم تستطع تجاوز تخصصها كمحللة اجتماعية وهو ما جعل دراستها تُقصِّر نقدياً في بلوغ مرادها الاجتماعي.

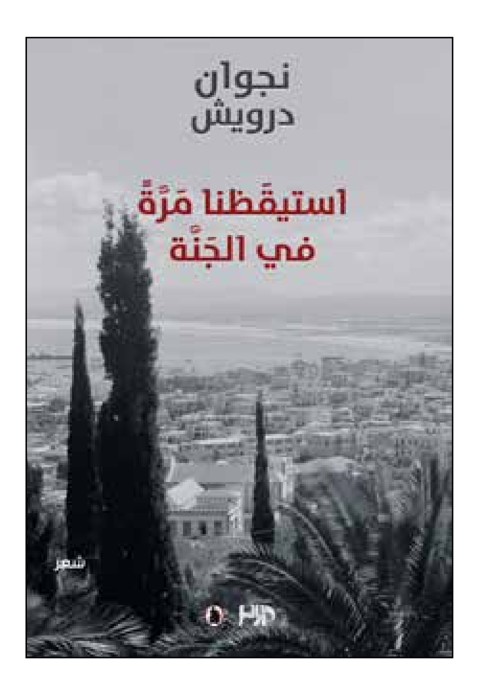
ناقدة وأكاديمية من العراق

الهوامش:

[1] سوسيولوجيا الأدب، روبير اسكاربيت، ترجمة آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، 1978، ص 34.
[2] ينظر: المصدر السابق، ص 26.
[3] العراق، الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية العراقية(الكتاب الأول) حنا بطاطو، ترجمة عفيف الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، القاهرة، ط2، 1995، ص 21.
[4] العراق، الحزب الشيوعي (الكتاب الثاني)، حنا بطاطو، ترجمة عفيف الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، القاهرة، ط2، 1995، ص 49 . 50.
[5] يقول "يسبغ السيد على بطل الرواية جلال خالد صفاته الخاصة وتلتقط مخيلته من مجرى حياته موضوع الرواية" الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث الجزء الأول الرواية العربية، عمر الطالب، ص90. ويعد عمر الطالب أول من بحث في الرواية العراقية ودرس واقعيتها الاجتماعية.
[6] العراق، الحزب الشيوعي (الكتاب الثاني)، ص 43.
[7] المصدر السابق، ص 44.
[8] المصدر السابق، ص 51.
[9] المصدر السابق، ص 39.
[10] المصدر السابق، ص 40.
[11] المصدر السابق، ص 43.
[12] المصدر السابق، ص 41.
[13] المصدر السابق، ص 49 . 50.
[14] المصدر السابق، ص 51 .
[15] المصدر السابق، ص 50.
[16] المصدر السابق، ص 49 وذكر أنه الرحال عمل إلى ثورة 1958 سكرتيرا عاما لمجلس إدارة السكك الحديدة العراقية.
[17] ينظر: المصدر السابق، ص 52.
[18] من كلمة دار الشؤون الثقافية على جميع مطبوعاتها المؤلفة ضمن سلسلة "مئوية العراق" وبأغلفة موحدة. على شاكلة ما فعلته هذه الدار في سلسلتها "بغداد عاصمة الثقافة العربية" عام 2013. والغرابة هي في ما في ورد في هذه الكلمة من تناقض، فالفقرة الأولى تقول "ولادة العراق الحديث وتشكله المعاصر من الدولة والتحولات والديكتاتوريات والانقلابات والحروب والحصارات" ثم تنقض الفقرة الثانية ذلك "ان العراق الحديث لم تصنعه الحروب والصراعات إنما صنعه الفن..".
[19] من الأدب إلى العلم دراسة في علم اجتماع القصة والرواية العراقية للفترة 1920 . 2020، لاهاي عبدالحسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2021.
[20] النقد الاجتماعي، بيير زيما، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1991، ص 41.
[21] المصدر السابق، ص 143.
[22] من الادب الى العلم دراسة في علم اجتماع القصة والرواية العراقية للفترة 1920.2020، د. لاهاي عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2021، ص 71.
[23] المصدر السابق، ص 107.
[24] المصدر السابق، ص 35.
[25] لم يكن سليمان الفيضي جاهلا وهو يصف عمله بالرواية مما لم يفعله محمد حسين هيكل في (زينب) التي عدت أول رواية عربية مع أن كاتبها لم يضع اسمه عليها بل كتب فلاح مصري كما لم يكتب على غلاف طبعتها الأولى المنشورة عام 1914 كلمة رواية وإنما كتب قصة.
[26] الفن القصصي في الأدب العراقي الحديث، الجزء الأول، ص67.66

نجوان درويش في جنّته
القصيدةُ حقيقةُ ذاتها

علي صلاح بلداوي



في قراءتي للشعر لطالما راودني سؤال أُكرّره على نفسي: ما الذي يجعل من نصٍ ما نصَّ شاعر (ومن آخر مجرّد عبثٍ لغويٍ وبلا غاية) هل هي الخبرة؟ التجربة؟ المعرفة؟ وها أنا أكرر السؤال نفسه مع "استيقظنا مرّةً في الجنّة"، المجموعة السابعة للشاعر الفلسطيني نجوان درويش الصادرة عن "المؤسسة العربية للدراسات والنشر" و"دار الفيل" 2020، وفي طبعة ثانية عن دار نشر "درج" البغدادية سنة 2021.

ساهَمَت تقنيات المونتاج والتصوير الدقيق والحِيَل المبتكرة بتقديم ثقافات العالم وجغرافيّتها بأقرب وأسرع ما يمكن تخيّله. هذه التقنيات تقوم كذلك على الاختزال والتكثيف، كما هو الحال مع النص الشعري، إذ يمكن أن نشهد عملية انطلاق رَحّالةٍ ما من مدرج المطار وحتى هدفه في الجهة الأُخرى من العالم بدقيقةٍ واحدة، ويمكن أن نشهد إعداد أشهى الأطباق وحتى جهوزيّتها للأكل بأقل من ذلك، فيما نشاهد، ونشارك، ونتذوق من خلف الشاشات، نظنّ أن كل شيءٍ يمكن أن يكون بتلك السهولة. الحقيقة تكمن في الكواليس، حيث كلّ شيءٍ لا يجري كما نتوقّع.

تجري عملية الكتابة الشعرية بذات التقنية التي تجري بها عملية منتجة الفيديوهات واختزالها وتكثيفها، وخلف كل هذه العمليات هناك خلق وإعداد، كركبة واشتغال، تهديم وبناء، ومحاولات مُجهدة، وصولًا إلى مرحلة الرضا والشعور بجمال ما أُنتج، ليشهد القارئ في ما بعد، نصًّا يحتاج بعد قراءته إلى أن يغمض عينيه، ليعيش حالة من الانفعالات النفسية التي تعقب كل تذوّقٍ ولذة.

هنا أقول إن خلف نصوص نجوان درويش ماكنة تعمل بدقةٍ متناهية، بدءًا من اللحظة الأولى مع النص، وحتى إتمامه، هذه الماكنة تعرف جيّدًا كيف تُمنتج، كيف تختزل، تتنقل، تُسرع وتُبطئ، تصوّر وتدهش، ولا يمكن معها أن يكون غير ذلك. أحيانًا يُقدّم الكاتب نصّه للقراءة فقط، أي يُقرأ لمرةٍ واحدة، ثم يُنسى، وأحيانًا يقدمه ليبقى في الذاكرة، بما يختزنه من جمالية وصورة وأبعاد، وأحيانًا يقدّم الكاتب نصّه محمّلًا بما سبق إضافةً الى أنه يقدم درسًا ضمنيًّا في كيفيّة كتابته، وهذا الدرس لا يمكن تقديمه إلا من كاتبٍ يعرف كيف يحرّك حروفه وكلماته، ويشكّل جُمَلَه، ويبني نصه، ولا يمكن فهم الدرس إلا لقارئٍ يعرف كيف يقرأ، كيف يدخل إلى النص، وكيف يدرك ماهيته.



في مجموعته كان نجوان درويش يقدّم درسًا في ذلك، وكأنّه يقول إن النص الشاعر يمكن أن يكون بهذه البساطة، بهذه التقنية، والحرفية، والبناء المتماسك، والإبداع في خلق الفكرة واستدعاء الصورة من دون الدخول في دهاليز اللغة المعقدة، أو التكثيف الجنون الذي يحوّل النص الى جثةٍ بلا روح، إذ أن الشاعريّة لا تستدعي هذا الإجهاد في محاولةٍ لإثباتها.

على مستوى العلاقة بين الكاتب والقارئ، فإن الكاتب صديق كل القرّاء، على عكس القارئ الذي قد لا يكون صديقًا لكلّ من يكتب، هذه الصداقة تنبني على قراءة نصٍ ما، أو مصادفة اقتباسٍ أو كتاب، وتكمن في المشاعر فقط، لا على مستوى التواصل والكلام، إنما في ما يشعر به القارئ الذي يلتذّ بما يقرأ، فيصبح كاتب هذا النص ومن لحظة الإعجاب الأولى صديقًا بحكم القراءة.

تبدأ علاقتي بشعر نجوان درويش هكذا، إذ أن الأول لكلينا ابتدأ عند نصٍ ما، قرأه لي في مكانٍ لا أعرفه، ربما بجوار شرفةٍ تطل على حيفا، أو قرب سور عكّا، وقرأته له في مكان لم يتخيّله هو، قد يكون تحت نخلةٍ ما، أو قرب نبعٍ تفجّر للتو، وبحكم القراءة أولًا، ثم الحكم على جودة ما قرأنا، تكوّنت الصداقة التلقائية، مجتازةً مدنًا، وشوارعًا، وأزقةً، وحقولًا، وأنهارًا، وأسلاكًا شائكة.

في "استيقظنا مرّةً في الجنّة" يشتغل نجوان درويش على مسألة الهوية، الانتماء، التاريخ، وقضايا الأُمّة المصيريّة، وهذا ما جعلني أتساءل، هل هناك شاعرٌ آخر مثل نجوان، يكتب بِنَفَسِ العربيِّ الذي لايزال يؤمن بقضايا الأُمّة ويتحمل مسؤوليتها؟ إذ أنه قسم المجموعة الشعرية إلى سبعة أقسام، وأفرد القسم الأول لنصٍ واحد فقط، وكأنه لا يريد أن يُشغِلَ القارئ بنصٍ آخر، وليفسح له الفضاء الكافي لكي يقرأ النص الذي أراده أن يكون المدخل الأول لمجموعته الشعرية، هذا النص الذي عنونه بـ"بطاقة هُويّة" قدّم فيه الشاعر هويته العربية الكونيّة، ففي النص نجد الكرديّ/الأرمنيّ/السوريّ من بيت لحم/الجزائري الأمازيغي/العراقي/المصري/الآرامي/اليهودي المطرود من الأندلس/ليختزل كل هذه الانتماءات الوطنية والعرقية قائلًا:

"لَيسَ مِنْ مكانٍ قاوم غُزاتَهُ إلّا وكُنتُ مِنْ أَهلِهِ،
وما مِنْ إنسانٍ حُرّ لا تَجْمَعني به قَرابَة،
وما مِنْ شجرةٍ
أو غَيمةٍ لَيسَ لها أفضالٌ عليّ".

ليختم على إعلانه ذلك قائلًا:

"وبأقلّ من هذا لا يكون المرءُ عربيًا".

وفي موضعٍ آخر يُشير الشاعر إلى جنَّته التي يَحلُم بها رغم اتِّساع الأرض تحته، وكأنّه يقول بأنّه لا بدَّ من جنّةٍ خاصةٍ به، تمثِّل بالنسبةِ إليه الرحم الأول والأخير:

"استَيْقَظنا مَرَّةً في الجَنَّة...
وفاجأنا الملائكةُ بالمكَانِسِ والقَشّاطات:
"تَفوح مِنْكُم رائحةُ كحول مَنَ الأَرض
وفي جُيوبِكُم قصائد وهَرْطقات"
مَهْلَكُم يا خَدَمَ الله، قُلْنا لَهُم، حُلُمُنا بصباحٍ
واحِدٍ مِنْ صَباحات حيفا
قادنا إلى جَنَّتِكُم بالخطأ".

التطواف في الأمكنة بأسمائها والاستشهاد بحوادث التاريخ بالإشارة مثّل العلاقة الحقيقيّة ما بين الإنسان والأرض، الارتباط الذي يمثّله، وذاكرته التي لا يمكن محوها، يتجلّى ذلك في النصوص التي عنونها بـ"قدس"، "نوم في غزة"، "باص الكوابيس إلى صبرا وشاتيلا"، "تلال بيرزيت"، "الطنطورة"، بالإضافة إلى القسم الذي خصّصه عن مصر معنونًا إياه بـ"نيل النّاس".

مستشهدًا بالحوادث التاريخية يكتب نجوان عن الأرمن قائلًا:

"أنا أَتَذَكَّرُهم
وأَرْكَبُ معهم باصَ الكوابيسِ كُلَّ ليلةٍ.
قهوتي هذا الصَّباح، أشربها معهم.
أنتَ أَيُّها القاتِل
من يَتَذَكَّرُك؟".

وقد عنون هذا النص بـ"مَنْ يتذكّر الأرمن؟" وفي الهامش إشارة إلى أن هذه العبارة منسوبة إلى النازي أدولف هتلر، وفي موضعٍ آخر ردّ على عبارة "ها قد عدنا يا صلاح الدين" والتي أشار إليها بالهامش إلى أن نسبتها إلى الجنرال الفرنسي غورو، قالها لضريح الأيوبي بعد احتلال دمشق عام 1920، يقول:

"سَأَقفُ يومًا وأقولُها
أنا الكُرديُّ سَأَقفُ يومًا وأقولُها
أنا الأمازيغيُّ صوتُكَ
سَأَقفُ يومًا أَنا العربيُّ الذي تَعرِفُهُ
سَأَقفُ يومًا وأقولُها:
ها قد انصرفوا يا صلاح الدين".

ولأنه الشاعر الفلسطيني الذي يحمل قضيّته ويعيشها، فقد كان لهذه القضية حضور، ضمنًا كما في نصوص "لم يعد لنا ما نضيّعه"، "نوم في غزة"، "الليلة حلمتُ بأنكِ متّ"، وانفرادًا بأخرى، ففي نص صهيون يقول:

"في بالي قصيدةٌ صغيرةً عَنْ صهيون
جَبَلي الصَّغير
(عاثِر الحظِّ بَيْنَ تِلال القُدس)
الغافي على مِخَدَّة مِنَ الدَّمْع
النائم - إلى الأبد - في النَّدَم.
وإن حَدَثَ ولَم أكتُبها
يكونُ "الصهاينة" وقتَها قد نَجَحوا بِقَتْلي".

قبل أن أنتهي، أودّ أن أشير أيضًا إلى أن الشاعر حين يُعدُّ مجموعته الشعريّة للنشر، يشتغل على الجانب الفني بعنايةٍ فائقة، فمفهوم المجموعة الشعريّة عنده يختلف عن الآخرين، إذ أن النصوص عنده تخضع لقوانين المجاورة، والمناسبة، والحدث، والتكثيف، والموضوع، وليسَ عبثًا أو مصادفة تجيء النصوص بتلك الهندسة التي يلحظها القارئ على مدى المجموعة.

وختامًا، لو لم ينشر نجوان درويش في حياته مجموعةً سوى "استيقظنا مرةً في الجنّة " لكفاه.

شاعر من العراق

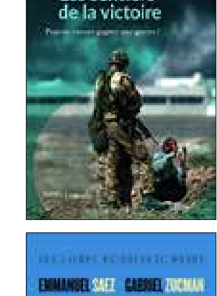
كيفورك مراد

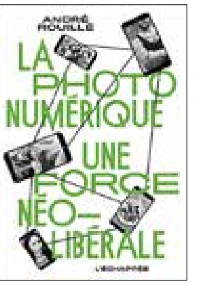
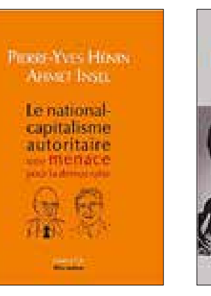
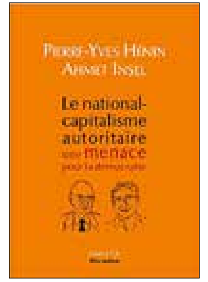
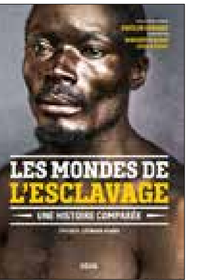
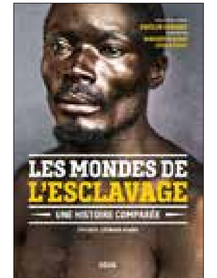
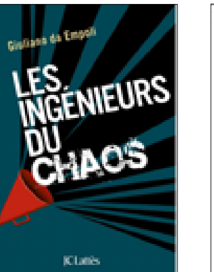
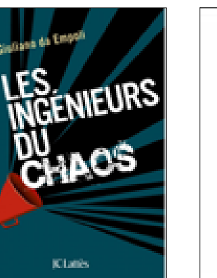


المختصر

سليم بستاني







ثقافة الجماهير ومجتمع الطبقات

نعيش في مجتمعات يبدو فيها أن انتشار التعليم وتحول اقتصاد السلع الثقافية ينتج عنهما توحيد معياري للأذواق وأنماط الحياة، في كل مكان من العالم تقريبًا. وفيما تحتفظ الطبقات العليا للخريجين بامتياز الوصول إلى الرصيد الثقافي، فإنها تشارك أيضًا في عالم الثقافة الجماهيرية ووسائل الإعلام. ومع ذلك فإن هذا التحول لا يعني تمامًا إرساء لديمقراطية ثقافية، فنخبوية الاختيارات والممارسات أصبحت تعبيرًا عن الامتياز الثقافي للفئات المنغمسة في مجموعة متنوعة من المؤلفات العلمية والشعبية والمدرسية والمسموعة والمرئية، محلية أم عالمية، فيبدو الانفتاح على التنوع معيارا ناشئا للامتياز الثقافي والمشروعية الأخلاقية والسياسية، يندرج ضمن إعادة تشكيل أكبر للعلاقات الاجتماعية تنطوي على عدم المساواة في الوصول إلى موارد المواجهة مع الآخر. وهذا ما يوضحه كتاب فيليب كولانجون "ثقافة الجماهير والمجتمع الطبقي" الذي يستند فيه إلى أحدث الأبحاث والاستطلاعات المعمّقة.

اللاعنف كمخيال سياسي جديد

أمام العنف، الذي غالبًا ما يتم تقديمه كأكثر أشكال المقاومة راديكالية، تقترح الفيلسوفة الأميركية جوديث بتلر إعادة توليد اللاعنف كأنموذج مثالي، ليس بالمعنى السلبي كتخلّ عن الفعل، بل كمشروع سياسي ينفصل عن العالم. وفي رأيها أن اللاعنف ضروري في عصر كعصرنا، إزاء من يعيدون إنتاج العنف والممارسات الراسخة. ومن خلال استحضار كتابات فرانز فانون وفرويد وفالتر بنيامين وحنّا أرندت وميشيل فوكو، تقترح بتلر تمثل اللاعنف كمخيال سياسي جديد، يؤسس لإيثيقا سياسية تضم مبادئ المساواة ومناهضة الفردانية والتكافل والتضامن والتعامل على قدم المساواة. وقد عُدّ هذا الكتاب الذي ترجم مؤخرا إلى الفرنسية من كلاسيكيات النظرية السياسية المعاصرة، فور صدوره في الولايات المتحدة.

الاسترقاق في شتى أوجهه

"عوالم العبودية" كتاب ضخم ساهم فيه خمسون باحثا من خمسة عشر بلدا، تحت إشراف بولان إيسمار أستاذ التاريخ القديم بجامعة إيكس – مرسيليا، وقد صيغ في شكل موجه إلى عموم القراء، ويتناول تاريخا غير مسبوق للعبودية منذ ما قبل التاريخ إلى يومنا الحاضر. والكتاب مقاربة تاريخ مقارن تنزل ظاهرة الاستعباد في صميم التاريخ المعاصر، وتقودنا من الهند القديمة إلى جزر الأنيتل في القرن الثامن عشر، ومن الصين في عهد أسرة هان إلى البرازيل الكولونيالية، ومن مصر في العصر الوسيط إلى أوغندا المعاصرة. دراسة عميقة لا تبسّط فظاعة العبودية الكولونيالية التي ولدّها الاسترقاق العابر للمحيط الأطلسي، بل تساهم في إضاءتها بالمقارنة. أي أنها تعتمد على المعرفة والتأمل، انطلاقا من كون المعرفة التاريخية تمنح مصادر نقدية لها قدرة على إثارة الأذهان.

ما يهدّد الديمقراطيات الغربية اليوم

النموذج الغربي للرأسمالية الليبرالية، الذي يُعتبر الأكثر توافقًا مع الديمقراطية، بدا منتصرًا عند سقوط الشيوعية، ولكنه اليوم محل طعن من قبل الرأسمالية الاستبدادية والقومية اللتين تسودان اليوم عدة بلدان من الصين إلى البرازيل، مرورا بروسيا وتركيا وبعض بلدان أوروبا الوسطى ذات الأنظمة الشعبوية. وفق أنماط مختلفة، تنزع هذه الرأسمالية القومية الاستبدادية إلى ربط كفاءة اقتصادات السوق بالممارسة الاستبدادية للسلطة، وحتى الدكتاتورية. والأكثر خطورة أن النموذج الغربي – بما خلقته أزمة الكوفيد – يعرض نقاط ضعف اقتصادية واجتماعية وسياسية تجعله يشك في قيمه الخاصة. يتضح هذا من خلال الدعم الشعبي الذي كان دونالد ترامب يتمتع به أو الميول الصينية التي يتوخاها فيكتور أوربان في المجر. في كتاب "القومية الرأسمالية الاستبدادية تهديد للديمقراطية" يحلل الباحثان بيير إيف هينان وأحمد إنسيل المواجهة التي يرتهن إليها مستقبل الديمقراطيات الغربية.

أفريقيا.. تلك القارة المنسية

لا تزال أفريقيا تشكو غيابا واضحا في كتب التاريخ. انطلاقا من هذه القناعة، يسعى عدد من الباحثين في كتاب عنوانه "أفريقيا جنوبي الصحراء، قارة حكايات" أشرف عليه المؤرخ وعالم الآثار فرنسوا كزافيي فوفيل، إلى تزويد الجمهور العريض باكتشاف منطقة جنوب الصحراء الكبرى من خلال بانوراما لموضوعات ومنشورات مختلفة يعالجها أهل الذكر، يبدأ باقتفاء أسلاف أثر لوسي قبل سبعة ملايين سنة وآثار العصر الحجري الجديد وآثار سان وبوشمينز، ثم ينتقل إلى عصر الممالك والإمبراطوريات في إثيوبيا والساحل الأفريقي وزيمبابوي والسودان ومالي مستفيدا مما دوّنه الرحالة ابن بطوطة في العصر الوسيط ؛ قبل أن يسلط الضوء على الاسترقاق قبل الاستعمار وأثناءه وبعده، وهي فترات ازدهرت فيها تجارة الرقيق، حتى تحرر تلك الشعوب بفضل نضالها ضد المستعمر الأبيض. ويقر المؤلفون أن المادة، على ثرائها، في حاجة إلى استكشاف أعمق وأوسع، لإخراج القارة السمراء إلى دائرة الضوء، كحال بقية القارات.

نضال السود الأميركان لم ينته

بصرف النظر عن السردية المعتادة المركزة أساسا على بعض الأسماء البطولية أمثال مارتن لوثر وروزا بارك ومالكوم إيكس، تصور كارولين رولان ديامون، المتخصصة في تاريخ الحركات الاجتماعية في الولايات المتحدة، في كتابها "أميركا السوداء" نضال الأفارقة الأميركان من أجل المساواة والعدالة والكرامة منذ تحرير العبيد عام 1865 إلى اليوم، مع منح كل الفاعلين والفاعلات المغمورين حقهم في الحضور نظرا لدورهم في هذه السردية التاريخية التي لم تنتهِ. فقد ساد الظن أن انتخاب باراك أوباما يبشر بمولد أميركا ما بعد العنصرية، ولكن جاءت حركة "حياة السود مهمة" لتذكر بأن الميز العنصري لا يزال قائما، وأن عدم المساواة أمام القانون لا تزال دون حل. تذكّر المؤلفة بنضال السود في الجنوب الاسترقاقي السابق ودورهم في إنهائه. لكنها تروي أيضًا "الميز العنصري الأميركي" الذي لا يزال قائما في الشمال والغرب ووقوف الأميركان من أصول أفريقية ضدّه.

دور الدولة في أزمة فرنسا الاقتصادية

لعقود من الزمن، كان من المعتاد الجمع بين الليبرالية الاقتصادية والليبرالية السياسية واقتصاد السوق والديمقراطية، لكن تطور الرأسمالية، بين الزيادة المفاجئة في عدم المساواة وسياسات الهوية الجامحة بات يناقض باطراد هذه الرؤية المتفائلة. وخلافًا للاعتقاد السائد، يبدو أن الدولة هي حصة مركزية للنيوليبراليين، لكونها تسمح بإعادة توجيه السياسات العامة لصالح الأكثر ثراء، فبعد أن كانت ذات يوم ضابطًا، أصبحت الآن أداة لإلغاء الضوابط الاقتصادية. هل ستكون

بمثابة حصن قمعي نهائي للأوليغارشية في مواجهة الاضطرابات التي تسببت فيها سياساتها؟ في كتاب "النكران الديمقراطي"، يسلط جيل دورّونسورو، أستاذ العلوم السياسية بالسوربون، الضوء على فشل جيله الذي نشأ على فكرة التقدم المقبل، الذي صار اليوم يواجه أزمة متعددة الأوجه، وصارت كل حقول النشاط الإنساني التي كانت تقدم على كونها "عقلانية اقتصادية" هي سبب عدم الاستقرار الحالي.

معاداة الأجانب والنظريات العرقية

في كتاب "الأيديولوجيا والنظريات العرقية، من أزمة ابن رشد إلى التعويض الكبير" يميز الباحث المغربي عبدالكريم بوحوت بين معاداة الأجانب والنظريات العرقية، فالأولى في نظره ترفض الآخر في رد فعلي غريزي، أما الثانية فتخلق علما عرقيا مع ما يتبع من مناهج وتقنيات علمية. ويتساءل لماذا تمت عقلنة النظريات العرقية في أوروبا، ويدرج، إلى جانب العنصريين أمثال موراس وتين، إرنست رينان أبرز رموز الأيديولوجيا التطهيرية التي نظرت للعبقرية السامية والهند أوروبية، ونشرت النظرية العرقية على نطاق واسع بعد أن كانت محصورة في الدوائر العلمية. غير أن الأزمة الرشدية، أي الهجمة السكولاستيكية على الأرسطوطاليسية العربية، شكلت بداية تاريخ الأفكار الرجعية، وما النظريات العرقية الغربية في القرن التاسع عشر إلا امتداد لعملية تطهير المعارف العربية اليونانية عبر قوانين ثلاثة هي قانون الردّة، وقانون الانحطاط، وقانون إحياء ما وقع تطهيره، أي بالعودة إلى ماض مؤسطر، بتطهيره من حاضر متدهور.

9- الثروة والتهرب الجبائي والديمقراطية

كتاب "انتصار الحيف" ألفه عالما اقتصاد أدخلا ثورة على دراسة التفاوت هما إيمانويل سايز وغابريال زوكمان، يبينان فيه أن الأثرياء الأميركان يدفعون لأول مرة في تاريخ بلادهم نسبة ضرائب أقل من كل الفئات الاجتماعية الأخرى. ويحللان الخيارات التي أدت إلى هذا الحيف الجبائي، من الإعفاء التدريجي لأرباح رأس المال إلى تطوير صناعة جديدة في مجال التهرب الجبائي، مرورا بتشابك التنافس الضريبي العالمي. ويشرحان كيف أدارت أميركا ظهرها لتقاليدها في هذا المجال، بعد أن كانت في طليعة النضال من أجل العدالة الجبائية. وفي رأيهما أن أوروبا مدعوة إلى استخلاص الدروس من هذه القضية إذا أرادت أن تجنب نفسها الغوص في مثل ذلك الانحراف الأوليغاركي الذي جاء بدونالد ترامب إلى السلطة. ويقترح المؤلفان في الختام إعادة صياغة الضريبة بطريق براغماتية تراعي المساواة بين سائر الفئات الاجتماعية.

أما زال الانتصار العسكري ممكنا؟

في كتاب "دروب النصر" يتساءل غيدز مينيسيان، أستاذ العلوم السياسية بباريس، عن معنى الانتصار في الحرب اليوم، وكيف يمكن تحديد الانتصار عبر التاريخ. لئن كانت فكرة الانتصار العسكري ضمن تأملات الحاضر، فإنها تظل بلا جواب. يقترح الكاتب تأملا في الموضوع، منطلقا من حوار بين أخيل رمز القوة، وأوليس رمز المكر والحيلة، بحضور هكتور الذي يشهد خلافهما حول تعدد معنى النصر منذ العصر الحجري الجديد إلى اليوم. وبعد تقديم شبكة تحاليل، يعود المؤلف إلى العشريات الثلاث الأخيرة التي تعذر على المتحاربين خلالها تحقيق نصر شامل، وخاصة في الحروب التي أباحها مجلس الأمن أو الحرب ضد الإرهاب. ويخلص الكاتب إلى أن الطريق الأمثل هو في ترك أخيل وأوليس واتباع هكتور.

الصورة الرقمية كقوة نيوليبرالية

في كتاب "الصورة الرقمية: قوة نيوليبرالية"، يذكر الباحث الأكاديمي أندري روبي أن صور الأفلام كانت عبارة عن صور ثابتة تجب مشاهدتها، أما الصور الرقمية فهي ديناميكية تتم مشاركتها، فهي تدور في تدفقات مستمرة على شبكات الكواكب: سواء غير المادية أو النشطة، أي أنها قوى في حد ذاتها. وبذلك يغرسون خلسة وباستمرار في نفس كل فرد العقلانية النيوليبرالية ومشتقاتها كالفورية، والتسارع، والسيولة، والدوران، والأفقية، والمشاركة وكليانية الحضور. إن نشر نموذج السوق – حتى في حالة عدم وجود مسألة المال – يكسر الحدود القديمة بين الهنا والهناك، بين الأمة والعالم، الخاص والعام. في أعقاب تيودور أدورنو الذي نظّر للفن كحقيقة اجتماعية، قام المؤلف، وهو من أفضل خبراء تاريخ التصوير الفوتوغرافي والصور، بتطوير نقد عالمي للعمليات الجمالية والتقنية والاقتصادية والسياسية في العمل حاليًا. إنه يوضح كيف فتح التصوير الرقمي حقبة جديدة تتميز بوفرة الصور الشاذة، وظهور قوى جديدة، وصعود اقتصاد جديد من أجل صنع فرد ليبرالي جديد.

الفوضى المرتّبة

في أكثر من مكان من العالم، يبدو صعود الشعبوية رقصة جنونية تقلب جميع القواعد وتحولها إلى نقيضها، وتتحول عيوب القادة الشعبويين في نظر أنصارهم إلى خصال، فقلة خبرتهم هي الدليل على أنهم لا ينتمون إلى دائرة النخب الفاسدة، وعدم كفاءتهم هو حفاظ على أصالتهم، والتوترات التي يخلقونها على المستوى الدولي هي تأكيد على استقلاليتهم، والأخبار الكاذبة التي تشوب خطابهم الدعائي إنما هي دليل على حريتهم في التفكير. ولكن المظاهر الجامحة للكرنفال الشعبوي تخفي العمل الشاق الذي قام به عشرات الخبراء والمنظرين والعلماء، وخبراء البيانات الضخمة، الذين لولاهم لما وصل أولئك القادة الشعبويون إلى السلطة. إنهم مهندسو الفوضى، أولئك الذين يرسم جوليانو دا إمبولي بورتريهاتهم في كتابه الجديد. من قصة شركة التسويق عبر الإنترنت الصغيرة التي أصبحت أول حزب إيطالي، مروراً بالفيزيائيين الذين ضمنوا البريكست، وخبراء الاتصال الذين غيروا وجه أوروبا الشرقية، إلى المنظرين اليمينيين الأميركان الذين أوصلوا دونالد ترامب إلى البيت الأبيض.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا

رندة مداح

هل يكون إريك زيمّور ترامب الفرنسي؟

أبوبكر العيادي

لا حديث اليوم في وسائل الإعلام الفرنسية وعلى منصات المواقع الاجتماعية إلا عن ظاهرة تدعى إيريك زيمّور، تعرض سلبا أو إيجابا على مدار اليوم، حتّى قبل أن يعلن صاحبها عن ترشّحه للرئاسيات المقبلة. ولئن عدّه بعضهم زبدًا سيذهب جفاء، فإن آخرين يرون فيه دونالد ترامب فرنسيا، في مثل شعبوية الرئيس الأميركي الأسبق وفي مثل جهله بالشؤون السياسية، ولكنّ وراءه هو أيضا سند مالي قويّ، ودعم من وسائل إعلام يمينية، معتدلة ومتطرفة، ذات انتشار واسع، ولا يستبعد أن يكذّب هو الآخر كل التوقعات ويصعد إلى سدة الحكم في الربيع القادم، رغم أنه لا يملك من مشروع سوى معاداة الإسلام واعتبار المسلمين غزاة ينبغي طردهم، حتى أن الحزب الذي أنشأه مؤخرا أطلق عليه اسم "الاسترداد" (La Reconquête) في إحالة على حركة "ريكونكيستا" الإسبانية (722هـ - 1492م) التي انتهت بطرد المسلمين من الأندلس. ووجد السند لدى الرئيس الأسبق نيكولا ساركوزي أول من فتح الباب لمعاداة المهاجرين.

إيريك زيمّور، مرشح اليمين المتطرف هذا، الذي دفعت به الميديا إلى الواجهة، هو كتلة من المتناقضات: من أصول أجنبية يريد طرد الأجانب؛ اسمه غير فرنسي (فإيريك أسكندنافي، وزيمّور أمازيغي) ويريد أن يفرض على أبناء الأجانب، المسلمين بخاصة، أسماء فرنسية؛ وهو سليل وسط فقير يدافع عن البورجوازية والليبرالية؛ وكاتب يدّعي التقدمية ويتبنى خطابا فاشيا عنصريا؛ ومثقف يزعم الإحاطة بكل شيء في شتى المعارف، ولاسيما التاريخ، وفي كل يوم يفضح المتخصصون هراءه؛ غِرّ سياسي يريد أن يعيد إلى فرنسا مجدها وهو لا يملك أي مشروع عدا معاداة العرب والمسلمين والدعوة إلى طردهم؛ يقول إنه ديغولي ويبيّض صحائف الماريشال بيتان الذي خضع للنازيين ونفذ سياساتهم لاسيما مطاردة اليهود وحشرهم في معسكرات الموت؛ وهو يهودي وبرنار هنري ليفي يتهمه بمعاداة السامية، فيما رئيس كونفدرالية الجمعيات اليهودية في فرنسا يدعو منخرطيه اليهود علنا إلى عدم التصويت له، للأسباب نفسها.

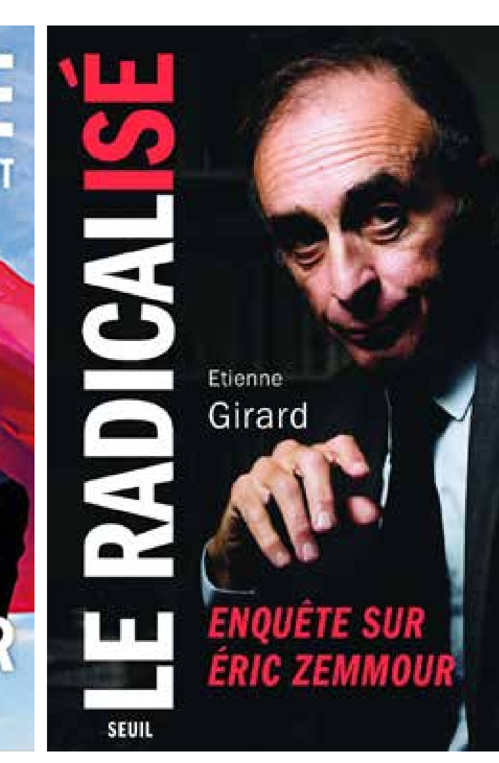
زيمّور، هذا الذي دأب على شتم العرب والمسلمين وسائر المهاجرين بدعوى حرية التعبير، وتجاوز كل الحدود التي يسمح به المجلس الأعلى للوسائل السمعية البصرية وحتى القانون الفرنسي، لم يحتمل أول حوار أجرته معه القناة التلفزيونية "تي إف 1" بعد إعلانه عن ترشحه للانتخابات الرئاسية المقبلة، فتهجم بعد البث المباشر على الصحافي الذي حاوره ووصفه بنائب الحق العام. ذلك أنه اعتاد أن يتكلم دون أن يعارضه أحد على قناة وليّ نعمته، رجل الأعمال الملياردير فانسان بولوري، الذي كوّن ثروته في أفريقيا عبر إقامة بنى تحتية في الموانئ والسكك الحديدية والطرقات بخاصة، وصار يشن هجوما كاسحا على شتى وسائل الإعلام الفرنسية، فاستولى على قنوات تلفزيونية (قنال بلاص، سي 8، سي نيوز) ومحطات إذاعية (أوروبا 1 وفيرجين) وصحف (باري ماتش، جريدة الأحد، كابيتال، جيو، المرأة الراهنة، كلوزر، فواسي...) ودور نشر كبرى (إيديتيس، لاهاشيت، غراشي، ستوك، بلون، روبير لافون، فايار، كالمان ليفي، كتاب الجيب...) علاوة على شركة "فيفندي" المتخصصة في الميديا والتواصل، و"هافاس" التي تتزعم عالم الإعلانات الإشهارية؛ ومعهد استطلاعات الرأي "سي إس إي"؛ وبات يحلم بالاستحواذ على قناة "إم 6" وجريدة "لوفيغارو" لبسط هيمنته على المشهد الإعلامي برمته، وتمرير خطابه اليميني المتشدد المعادي للإسلام، ما أثار جدلا واسعا حول مدى استقلالية وسائل الإعلام والرهانات الديمقراطية في بلد بات يخضع للمجموعات الرأسمالية الكبرى.

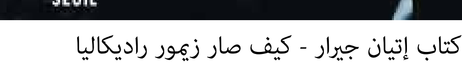
إريك زيمور - الإسلام هو المشكل الأساس في فرنسا



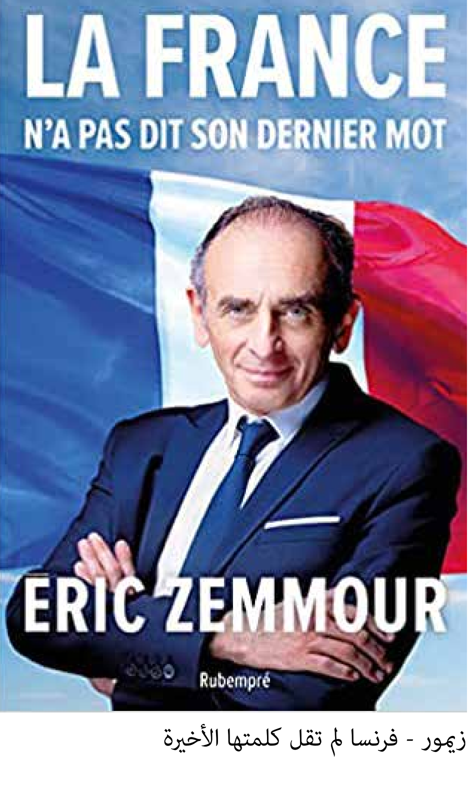
ورغم أن بعض وسائل الإعلام، ذات التوجه اليساري منذ تأسيسها، خضعت هي أيضا لرؤوس الأموال كامتلاك روتشيلد لصحيفة "ليبراسيون"، وامتلاك كزافيي نييل (الذي جمع ثروته من المينيتيل الوردي وأفلام البورنو) للقسط الأوفر من أسهم جريدة "لوموند"، فإنها حافظت على خطّها التحريري، لكن الملياردير البروتوني فنسان بولوري سار سيرة مغايرة، حيث فصل كل الصحافيين الذين لا يمتثلون لتوجهه، أو دفعهم إلى الاستقالة، ليشكل قوة ضاربة عبر وسائل تنحو في اتجاه اليمين الأكثر تشددا. وكان لغياب الحدود الإيتيقية في المسائل المالية، إضافة إلى ذكاء استراتيجي لا يُنكَر، ما مكنه من تحقيق مطامعه، بكيفية تسمح بفرض متن أيديولوجي خال من العقد وأخلاقيات المهنة.

وبذلك أمكن له أن يسعى جاهدا لخلق رئيس من عدم، ليس له حزب قبل ترشّحه ولا أنصار، ولا هياكل وتمثيليات نيابية، فهو الذي فتح لزيمّور هذا نافذة في قناته "سي نيوز" (إي تي في سابقا) في توقيت بثّ متميز، استغلها لنشر خطاب الحقد والكراهية، وكسب قاعدة جماهيرية ما انفكت تتّسع، وحضور إعلامي ما فتئ يتزايد حتى بات اسمه على كل لسان وعلى كل صحيفة، مؤيدة أو معارضة، وهو الذي يموّل حملته، وينظم قواعده، ويكسبه أنصارا أغلبهم من اليمين المتطرف، حتى تقدّم في استطلاعات الرأي على مارين لوبان، زعيمة الحزب اليميني المتطرف "التجمع الوطني"، وبات أكثر المرشحين حظوة لمنافسة الرئيس إيمانويل ماكرون.

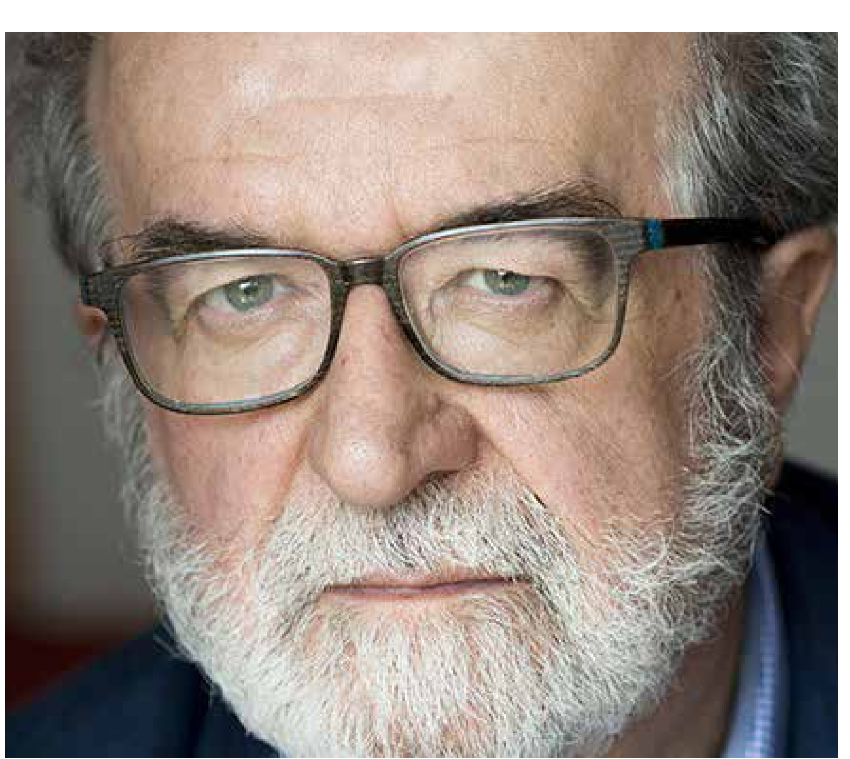




كتاب إتيان جيرار - كيف صار زيمّور راديكاليا



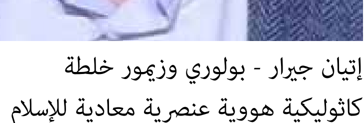
زيمّور - فرنسا لم تقل كلمتها الأخيرة



جان لوي شليغل - زيمّور وبولوري لهما هوس هووي خطير



فانسان بولوري - الملياردير الذي صنع زيمّور لبسط نفوذه على فرنسا



إتيان جيرار - بولوري وزيمّور خلطة كاثوليكية هووية عنصرية معادية للإسلام

لقد كان زيمّور هذا مجرد محرّرٍ في "لوفيغارو مغازين"، ومعلقٍ سجاليّ في برنامج على قناة "فرانس 2" غير أن بولوري مكنه من منبر سمح له بساعة بثّ يومية ينشر فيها أفكاره المتطرفة، في برنامج "أمام الأخبار" دون أن يعارضه معارض، أو يصحّح أخطاءه مصحح، بل إن مقدمة البرنامج كانت تسايره وتسعفه بحبال نجدة كثيرة كلما أحست أنه وقع في منزلق خطير، قد يعود على القناة نفسها بالوبال. وثيماته المفضلة، سواء في مداخلاته التلفزيونية الهستيرية، أو في كتاب "الانتحار الفرنسي" أو في كتابه الأخير "فرنسا لم تقل كلمتها الأخيرة" أو أثناء حملته، هي التنبؤ بموت فرنسا التي دمرها المسلمون الذي يعيشون على ترابها، في ما أسماه مسار "التعويض الأكبر"، المصطلح الذي صاغه الكاتب العنصري المتشدد رونو كامو، فضلا عن "جحافل الهمج من المهاجرين الجدد" على حدّ تعبيره.

ولسائل أن يسأل ما فائدة بولوري من دعم هذا الرجل الذي لا يكاد يملأ مقعده؟ والجواب أن زيمّور ليس سوى مطية الملياردير البروتوني لوضع فرنسا كلها تحت كلكله، ووسيلة لجعلها خاضعة لمشيئته. فهو لا يخفي انتقاده لليسار والتقدمية اللذين تسببا، حسب رأيه، في تراجع مكانة فرنسا بين الدول المتقدمة، ورغبته في العمل على استرجاع مجدها، بالعودة إلى مقومات الأمة الفرنسية الأساس، التي يؤمن بها، كالفكر المحافظ والتمسك بالتقاليد والديانة الكاثوليكية، فضلا عن شعبوية هووية "حضارية" يساعد على ترويجها في وسائل إعلامه، عبر صحافيين أمثال زيمّور، وباسكال برو، وسنية مبروك. تلك الأفكار كما يؤكد عالم اجتماع الأديان جان لوي شليغل تندرج ضمن أفق انحطاطي قومي يجعل من الإسلام المشكل الجوهري في فرنسا، مشفوعا بمسائل الهجرة وحفظ الأمن و"الووكية" (wokisme)، بوصفها الخطر الأكبر الآخر الذي تنبغي مقاومته.

ولتحقيق أهدافه، لا يتوانى بولوري، عبر إمبراطوريته، في شن حرب لا هوادة فيها على وسائل الإعلام العامة، بدعوى أنها ذات توجه يساري، خاضعة "للصواب السياسي" (politiquement correct)، ولا بدّ مما ليس منه بدّ أن تقع خصخصتها إذا ما وصل إلى السلطة، عبر ربيبه المدلل زيمّور، حتى يسهل عليه تمرير أفكاره التي يتحالف حولها اليمين المحافظ المتشدد مع اليمين المتطرف.

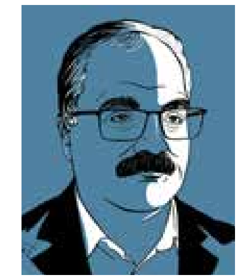
في كتاب استقصائي بعنوان "كيف صار زيمّور راديكاليّا"، يذكر إتيان جيرار، الصحافي بمجلة "ليكسبريس" أن زيمّور صار راديكاليا في العشرية الأخيرة إثر إعادة علاقاته القديمة باليمين المتطرف ورؤوسه ومنظريه، وصداقاته مع كاثوليك تقليديين، وحتى أصوليين، وقد التقى أيديولوجيّا مع بولوري الذي يشاركه هوسه بهوية فرنسا، والحرب الحضارية التي تقودها ضدّ الإسلام، مثلما التقى مع الكاثوليك الأصوليين حول عدة قضايا مجتمعية والحنين إلى عالم مفقود، كانت فيه فرنسا على رأس الحضارة الغربية والكاثوليكية التي يعتبرونها إرثا.

لا شك أن زيمّور قارئ نهم لكتب التاريخ، ولكن قراءة كتب التاريخ لا تحوّل أيّا كان إلى مدرّس أو باحث أو متخصص في التاريخ. وهذا ما واجهه به منتقدوه حين لاحظوا توسله بسردية ميثولوجية عن فرنسا وإرثها، على طريقة موريس بارّيس وجاك بانفيل، سردية تحظى بإعجاب غير العارفين، ولا يهمه اعتراض أهل الاختصاص من الأكاديميين، فما هم في نظره سوى "دوكسا" دعيّة، فالغاية في نظره هي التماهي مع ولي نعمته فانسان بولوري في صياغة "هويّة سردية" عن فرنسا على مزاجه، وحسب مصالحه التي تكاد تتلخص في كونه هوويّا يعلي هويّته وينكر هوية الآخر، وفي هوسه بكتابة تاريخ مغاير للبحث التاريخي المتين، ينخرط في حرب ثقافية لا أفق لها غير حرب أهلية، وإن شئنا الدقة، إبادة جماعية، لكون المسلمين أقلية لا نفوذ لها ولا عدّة ولا عتاد.

فهل هو في نهاية الأمر رجل يزعم كذبا أنه كاتب كبير ومؤرخ كبير وسياسي كبير ووطني كبير، كما كتبت سولين دو روايي دوبري، الصحافية بجريدة "لوموند"، أم هو في الواقع بيدق يستغله بولوري لتحقيق مرامي الإمبراطورية التي شيّدها، والتي تهدد الديمقراطية في فرنسا، كما أسلفنا؟ ولو يفلح، فسوف يتبع صبيُّه زيمّور قائمة الشعبويين في المجر وبولندا والبرازيل والولايات المتحدة، وفي مقدمتهم دونالد ترامب، ويصبح خطابه الهووي العنصري الفاشستي خطاب الحكومة المحتملة.

يقول زيمّور في كتابه الأخير "تصوروا لو أن عشرين أو ثلاثين مليون مسلم فرنسي يقررون في غد حجب نسائهم وتطبيق الشريعة"، ويخلص إلى أن الحل هو فرض قوانين العلمانية عن طريق الدكتاتورية. وهذا ينمّ بوضوح عن تصور بولوري وربيبه زيمّور للحكم.

كاتب من تونس مقيم في باريس



فنون تشكيلية رقمية

تريدون ثورة؟ هذه واحدة

هيثم الزبيدي

قبل عصر الشبكات الاجتماعية، وربما للدقة قبل عصر الإنترنت، كان الكثيرون يمارسون هوايات تتعلق بجمع أشياء. شاهدت مجموعات لأشياء معتادة وغريبة لأشخاص من مختلف الخلفيات الفكرية والاجتماعية، بقدرات مالية كبيرة ومحدودة. مجموعات من قضايا مألوفة ومكررة مثل الطوابع وورق النقد والعملات المعدنية والسجاد، وأشياء وجدتها غريبة مثل علب الكبريت ولوحات الإعلان المعدنية لمنتجات كانت سائدة ما قبل الثمانينات. تقرأ عن هواة جمع بوسترات الأفلام وحصى وساعات ومجوهرات. لديّ صديق يجمع تماثيل ومجسمات لديكة. قريب لي لديه أكثر من 400 نسخة مصغرة لسيارات كان الأطفال يلعبون بها قبل أن يتوقف اللعب في البيت عند مفردة واحدة هي الفيديوغيم. الألعاب الإلكترونية، لأزمنة ومراحل مختلفة، تنتمي إلى فئة "ما يمكن أن يجمع". البعض يجمع صناديق زجاجية فيها فراشات مجففة. مجلات الكوميكس لها مريدون بالملايين حول العالم. لا أعتقد أن هناك هواية اسمها جمع الكتب، ربما عدا حالة مستعرض يقول إن لديّ مكتبة بمئات الكتب.

جمع اللوحات عالم آخر. هو عالم الأثرياء والدول والمتاحف. هواة جمع الطوابع والعملات يعرفون أنّ في مكان ما هناك نسخ أخرى من مجموعتهم. ربما عدد كبير أو قليل، فيما عدا حالات استثنائية قليلة. لكن كم نسخة تتوفر من الموناليزا؟ بعض كبار المشاهير في عالم الرسم كانوا ينتجون نسخا من أعمالهم. المقصود هنا النسخ الأصلية، تلك التي يعيد نفس الرسام رسمها، شيء أشبه بالتزوير المشروع كما نجد في لوحات عباد الشمس لفينسنت فان غوخ، وأكثر من سلسلة بورتريه شخصي أو لأناس مروا في حياته.

هناك بالطبع النسخ المنتجة تحت إشراف الفنان نفسه. يرسم لوحة ويستنسخها بواحدة من الطرق التقليدية أو الحديثة، ثم يوقّع على كل نسخة ويرقّمها بتسلسل مثل 100/1 أو 1000/5. الفنان بابلو بيكاسو كان من المعروفين بهذا. النحاتون يشتغلون على قالب، ثم ينتجون أكثر من نسخة، كلها نظريا أصلية.

عالم الأثرياء هذا لديه عوالم موازية. الفنون التشكيلية فضاءات جميلة زينت القرن الماضي وغيرت من مزاج الناس. في عالمنا العربي ازدهرت الفنون التشكيلية بشكل كبير وسجلت حضورها قبل أن تأتي موجة الإسلام السياسي مع المد السلفي والإخواني والخميني، وقبل برامج الجدل العبثي على الفضائيات. لا يزال الفنانون التشكيليون العرب والأكراد والأمازيغ صامدين. بلوحاتهم الصامتة يحاربون. لوحات مشاهير الفنون التشكيلية في عالمنا صارت أغلى ثمنا. هذا خلق سوقا، تتذبذب مع هزات السياسة الكارثية في منطقتنا. لكنها سوق موجودة. تتلاشى في بغداد وبيروت، لتظهر في دبي. تختنق في القاهرة، لكنها تتنفس في الرباط.

العالم الآن مقبل على ثورة في الفنون التشكيلية، وفنون أخرى مثل الغرافيكس والفيديو والأدائية. ثورة رقمية غير مسبوقة بحجمها وسرعة تسجيل حضورها. ثورة تحاكي صعود العملة الرقمية من أمثال البيتكوين، وتستخدم نفس أدواتها.

النسخ في العالم الرقمي أسهل من شربة ماء. أعجبتك صورة أو لوحة أو أغنية أو مقطع فيديو: انسخ. تفننت المواقع في ابتكار طرق لمنع النسخ. تضغط على الزر اليمين للماوس لتنسخ نصا أو صورة، لا يعمل. هناك طرق عديدة لإيقاف هذا المنع. الآن صارت ثمة تقنية تمنع النسخ. الفنان التشكيلي الرقمي يحمي نفسه مثلما يحمي البنك المركزي عملته الورقية بإدخال علامة مائية من الصعب تزويرها. والأهم أن هذا النوع من الفن الرقمي المحمي له سوق. سوق كبيرة من الصعب تخيل حدود لها.

أساس الحماية تقنية تشبه حماية العملة الرقمية. "الرموز غير قابلة للاستبدال" (أن أف تي) هي تقنية تركب عليها موجة الإنتاج التشكيلي والأدائي والفيديو والغرافيكس الرقمية الجديدة. في مارس 2021، بيعت لوحة للفنان بيبل (اسمه الحقيقي مايك وينكلمان) في مزاد لدار كريستيز بأكثر من 69 مليون دولار. سوق الأعمال التشكيلية الرقمية المشفرة حقق 40 مليار دولار عام 2021. ننتظر ثورات جديدة؟ هذه واحدة.

يمكن الوقوف أمام لوحة الموناليزا وأخذ صورة لها أو شراء نسخة مقلدة منها مطبوعة أو مرسومة. لكن متحف اللوفر يعرف أن لديه الأصل وأن قيمتها محفوظة. لوحة رقمية مثل "نادي يخوت القرد الضجران" تنتشر على الإنترنت، لكن النسخة الأصلية محمية تقنيا وأمامها المستقبل لتكون "موناليزا" من نوع مختلف.

العاملون بالغرافيكس والفيديو في عالمنا ربما بدأوا يفهمون أهمية الأمر. لكنّ الفنانين التشكيليين العرب، وهم من قراء مجلة "الجديد" أو ممن يتكرمون بالمساهمة بلوحاتهم فيها، يعتقدون أن مجرد تصفح الإنترنت وكتابة تعليق على فيسبوك هو إنجاز. لا يزالون أسرى مراسمهم ومشاغلهم، ويرسمون مثلما كان يفعل فان غوخ قبل 150 عاما. الفرشاة والزيت ولوحة الرسم، أدوات كلاسيكية. ما الذي يمنع من أن يبدأوا باستكشاف هذا العالم الجديد؟

تجمعون لوحات؟ هيا بنا نجمع لوحات رقمية ■

كاتب من العراق مقيم في لندن